Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

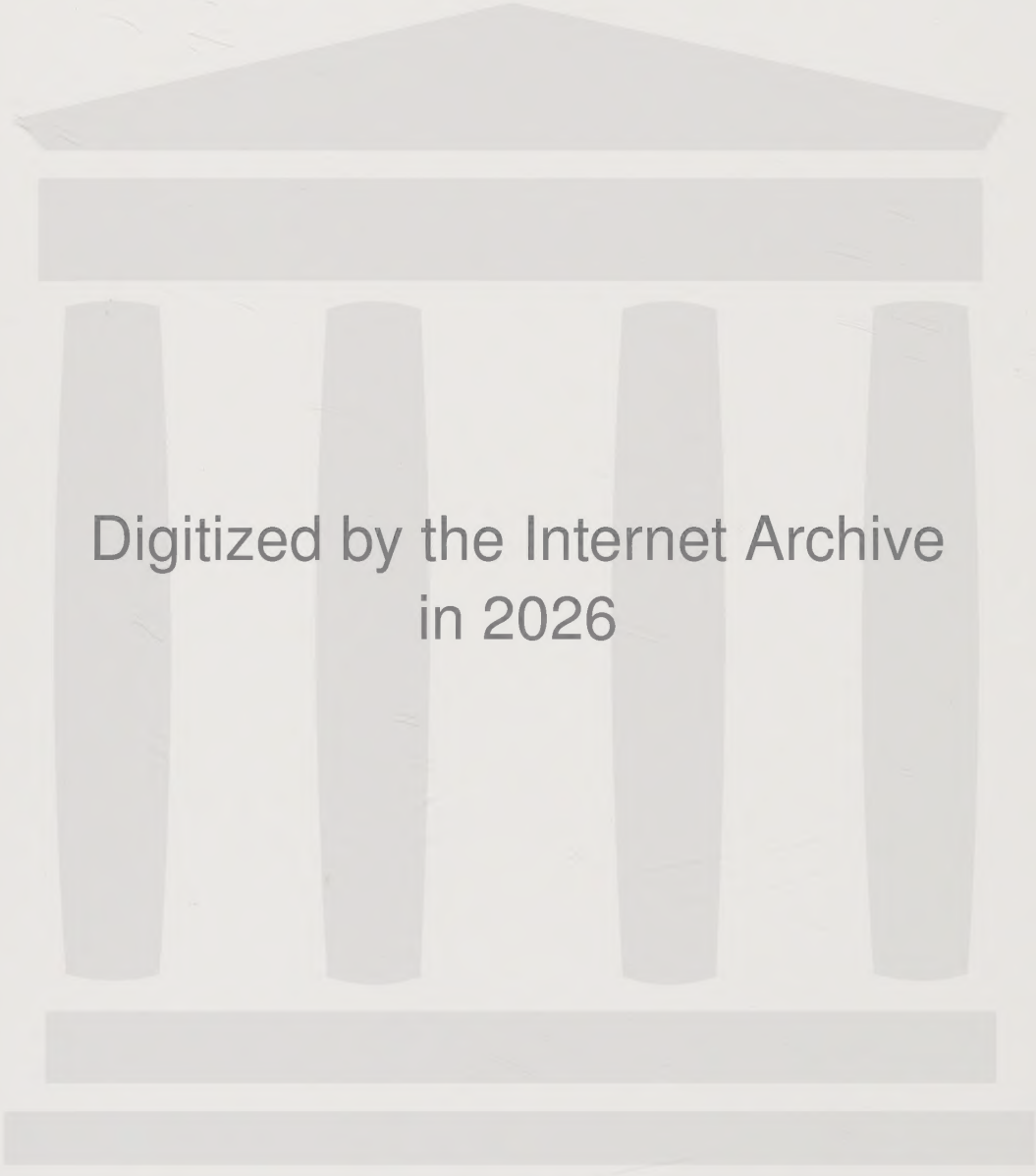
Richard Zürcher

VON GRUB (APPENZELL A. RH.)

ANGENOMMEN
AUF ANTRAG VON HERRN
PROF. DR. KONRAD ESCHER

BASEL
HOLBEIN-VERLAG
1938

Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst des Spätbarocks


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507203_0015

Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

Richard Zürcher

VON GRUB (APPENZELL A. RH.)

ANGENOMMEN
AUF ANTRAG VON HERRN
PROF. DR. KONRAD ESCHER

BASEL
HOLBEIN-VERLAG
1938

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN

Der vorliegende Dissertationsdruck umfaßt nur die sechs ersten Kapitel einer Arbeit, deren Thema: «Der Anteil der Nachbarländer an der Entstehung und Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks» von der Universität Zürich als Preisschrift gestellt worden ist. Das vollständige Manuskript der mit dem Hauptpreis gekrönten Arbeit liegt der Universität Zürich vor. Es umfaßt auch den katholischen Kirchenraum von 1720—1770, zwei weitere Abschnitte über den protestantischen Sakralraum und das Treppenhaus, sowie als zweiten Teil: Die Entwicklung des Außenbaues.
Ein vollständigerer Druck, mit 20 Abbildungen illustriert und auch noch das 7. Kapitel: «Der katholische Kirchenraum von 1720—1770» umfassend, erscheint gleichzeitig in der Reihe «Ars docta» des Holbein-Verlages, Basel.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 9

Voraussetzungen 13

Die Entwicklung des katholischen Sakralraums 17

Einleitung 17

1. Kapitel: Der Longitudinalbau in Österreich, Böhmen und den anstoßenden Gebieten 18

2. Kapitel: Die Entwicklung des Longitudinalbaues in Deutschland von 1660 bis 1720 26

3. Kapitel: Die Entwicklung des Zentralraumes von 1660 bis 1720 34

4. Kapitel: Der Zentralbau in Österreich und Mähren 35

5. Kapitel: Der Zentralbau in Böhmen und die Werke Kilian Ignaz Dienzenhofers 40

6. Kapitel: Der Zentralbau in Deutschland von 1660 bis 1720 43

Verzeichnis der benützten Literatur 47

VORWORT

Die Weite des zur Bearbeitung gestellten Themas fordert eine nähere Umgrenzung, die zugleich auch eine Beschränkung sein muß, wenn bei der Ausgedehntheit des Stoffes diese Arbeit ein einigermaßen fruchtbares Ergebnis bringen soll. Eine solche Beschränkung wird sich indessen nicht nur auf den zeitlichen und räumlichen Umfang des zu behandelnden Gebietes beziehen müssen, sondern auch auf die Gesichtspunkte, nach denen dieses behandelt werden soll.

Räumlich umfaßt die Arbeit die Bauwerke in dem Gebiet des Deutschen Reiches, wie dieses der Westfälische Friede, 1648, neu umgrenzt hatte. Ausgenommen bleiben dabei die belgischen Niederlande und die im späteren Verlauf des 17. Jahrhunderts an Frankreich gefallenen linksrheinischen Gebiete; hingegen soll die deutsche Schweiz neben dem eigentlichen Reichsgebiet mitberücksichtigt werden. Die Darstellung wird in ihrem Verlauf eine Unterteilung der hier gegebenen räumlichen Umschreibung bringen: Entsprechend der Sonderstellung der habsburgischen Länder sollen nämlich Österreich, Böhmen und Mähren von einem gewissen Punkte ihrer Entwicklung an dem Gebiet des heutigen Deutschlands als gebende Nachbarländer gegenübergestellt werden.

Von Anfang an als Nachbarländer sind Italien, Frankreich, die Niederlande und die Nordseeländer verstanden. Unter den letzteren fällt jedoch nur England eine bedeutendere Rolle zu. Die skandinavischen Länder sowie Polen besitzen mit Ausnahme von Schweden keinen Anteil an der Entwicklung der deutschen Baukunst.

Zeitlich behandelt die Arbeit rund die 110 Jahre zwischen 1660 und 1770. Der Zeitraum, mit dem im allgemeinen der deutsche Hochbarock umschrieben wird, nämlich die Jahre zwischen 1650 und 1730 (1) geht demnach hier in einer allgemeinen Epoche des Spätbarocks auf, deren zeitlicher Umfang nicht von einer einzelnen nationalen, sondern von der gesamteuropäischen Entwicklung abzuleiten ist. Diese weitere Fassung des zeitlichen Umfangs ergibt sich aus der Art des Themas, das sich nicht nur mit einem einzigen Land, sondern mit den künstlerischen Beziehungen zwischen verschiedenen Ländern beschäftigt.

Ungefähr um das Jahr 1660 läßt sich von verschiedenen Gesichtspunkten aus in Europa der Beginn einer neuen Epoche feststellen. Die in den vorangegangenen 150 Jahren das Geschichtsbild beherrschenden religiösen Kämpfe treten in den Hintergrund; gegenüber dem Vorangegangenen beginnt politisch wie sozial, kulturell wie geistesgeschichtlich eine grundsätzlich andere Zeit. Ganz abgesehen von kulturellen und gesellschaftlichen Abhängigkeiten zeigt auch die Kunst im immanenten Verlauf ihrer Entwicklung das Einsetzen eines neuen Zeitalters, das man im großen ganzen als Spätbarock bezeichnen darf (2).

Am Beginn dieser Epoche hat die neuere Architektur Italiens ihre wichtigsten Probleme in den Werken Borrominis und Guarinis bereits entwikkelt; was hier die Folgezeit noch bringt, bedeutet gegenüber dem früheren im wesentlichen nur Ausbreitung, Abwandlung und Rückbildung (3). Nicht viel später findet auch in Frankreich ein neuer, nordisch-mittelalterliche Tradition und italienisch-antike Formelemente verbindender Stil seine klassische Ausprägung in Theorie und Praxis. Ähnlich verhält es sich in den Niederlanden, namentlich in Holland, und wenn in England die Periode Wrens erst jetzt einzusetzen beginnt, so hatte sich doch auch hier schon unter Inigo Jones ein die Folgezeit bestimmender, neuzeitlicher Baustil entwickelt.

Anders in Deutschland. Zwar war auch hier um 1660 bereits eine Entwicklung vorhanden, die sich mit den Problemen der neueren Baukunst (4) befaßt und sich dabei auch mit der Kunst der Nach-

(1) Vgl. M. Wackernagel: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern (Hdb. d. Kunstwissenschaft), ferner M. Hauttmann: Geschichte der kirchlichen Baukunst usw., München 1921.

(2) Vgl. H. Rose: Spätbarock, München 1922.

(3) Piemont macht hierin bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme; doch handelt es sich auch hier im wesentlichen immer noch um Elemente, die bereits Guarini ausgebildet hatte und die nun, parallel zu Deutschland und Österreich, bis ins 3. Viertel des 18. Jahrhunderts weiterentwickelt werden.

(4) Der Begriff «neuere Baukunst» wird hier, wie im folgenden, im gleichen Sinne wie in P. Frankls «Entwicklungsphasen» gebraucht.

barländer, besonders mit jener Italiens, auseinandergesetzt hatte. Doch zeigt die Zeit vor 1660, im Vergleich zu der nach der langen Stockung des Dreißigjährigen Krieges wieder von neuem einsetzenden Entwicklung, noch lange nicht dasselbe intensive Bemühen um eine neuzeitliche Architektur, wie es für die eben erwähnten Nachbarländer zutrifft.

Ähnlich ist die Lage der habsburgischen Erblande, die zwar gegenüber dem eigentlichen Deutschland in ihrer Entwicklung einen gewissen Vorsprung besitzen, gegenüber Italien und auch Frankreich aber ebenfalls im Rückstand bleiben. Immerhin zeigt der frühere Ablauf und Abschluß der Entwicklung in Österreich, Böhmen und Mähren, daß diesen Gebieten von einem gewissen Zeitpunkt, nämlich ca. 1720 an, eine ähnliche Rolle gegenüber dem eigentlichen Deutschland zuzuweisen ist, wie den südlichen und westlichen Nachbarländern.

Aus der hier in aller Kürze vorgenommenen räumlichen und zeitlichen Umschreibung des Themas zeichnet sich bereits einer der wichtigsten Ausgangspunkte der ganzen Arbeit ab. Es ist der entwicklungsgeschichtliche Vorsprung, der, neben der zeitlos wirksamen inneren Aufnahmebereitschaft der deutschen Kunst (5), es den Nachbarländern ermöglicht, gebend auf die deutsche Entwicklung einzuwirken. –

Nach der Festlegung eines verhältnismäßig weitgespannten örtlichen und zeitlichen Umkreises bleibt die Aufgabe, den Stoff in seiner inneren Ausdehnung tunlichst zu beschränken. Es soll dies durch die Definition der ihrem Wesen nach abstrakten Begriffe «Entwicklung» und «Anteil» geschehen.

Die Darstellung einer «Entwicklung» fordert in ihrer endgültigen Fassung nicht die Ausbreitung des gesamten ihr zugrunde liegenden Materials. Für den Leser genügt es, wenn nur an wichtigeren Stellen des Stoffes der Entwicklungszusammenhang aufgezeigt wird. Es ist daher auch nicht grundsätzlich nötig, sämtliche thematischen Varianten innerhalb eines bestimmten Stoffes zu behandeln, da es bei einer solchen Aufgabe letzten Endes nicht auf die konkreten Einzelobjekte, sondern auf den diesen zugrunde liegenden abstrakten Zusammenhang ankommt. Aus diesen Erwägungen heraus beschränkt sich diese Darstellung auf folgende Themen:

I. Die Entwicklung des Raumes:
   a) im katholischen Sakralbau,
   b) im protestantischen Sakralbau,
   c) im Treppenhaus (6).

II. Die Entwicklung des Außenbaues innerhalb der Schloß- und Palastarchitektur.

Es fallen in dieser Arbeit demnach weg: die Behandlung des sakralen Außenbaues, des profanen Fest- und Wohnraumes, des bürgerlichen Wohnbaues, der Gartenarchitektur und des Städtebaues. Nur ganz flüchtig wird das große Gebiet der Dekoration sowie die Raumdisposition innerhalb des Profanbaues gestreift werden.

Der großen, künstlerischen und entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung des Raumes, insbesondere des Sakralraumes entsprechend, soll die Entwicklung des Raumes vor jener des Außenbaues ihre Behandlung erfahren. Um innerhalb der durch die Größe des Materials gebotenen, im allgemeinen höchst summarischen Behandlungsweise wenigstens an einer Stelle etwas stärker in die Breite des Stoffs eindringen zu können, wird die Darstellung des katholischen Sakralraumes, dessen Entwicklung neben den anderen hier behandelten Themen auch die größte Kontinuität zeigt, eine größere Ausführlichkeit erfahren.

Es bleibt die Definierung des Begriffes «Anteil». Dieser soll nicht im personalen, sondern nur im formalen Sinn aufgefaßt werden. Die hier vorliegende Arbeit will also nicht auf das Vorkommen ausländischer Künstler innerhalb der deutschen Barockarchitektur eingehen, sie will nicht persönliche Anteile am einzelnen Werk wie auch an der ganzen Entwicklung ausscheiden. In diesem Sinne ist sie «anonyme Kunstgeschichte». Grundsätzlich bleibt es für diese Darstellung gleichgültig, welcher Nationalität die Schöpfer eines Werkes sind, grundsätzlich wichtig ist nur, wie weit ein Werk in seinem *formalen* Charakter durch deutsche oder fremde Kunst bestimmt ist. Die Arbeit stützt sich demnach vor allem anderen auf *formale* Analysen, demgegenüber bereits in der Literatur vor-

(5) Diese innere Aufnahmebereitschaft der deutschen Kunst wird in dem Abschnitt «Voraussetzungen» in dieser Arbeit noch im besonderen gewürdigt werden.

(6) Vgl. die Bemerkung auf S. 6.

handene personale Feststellungen nur als gelegentliche Ergänzung und Kontrolle zu dienen haben. Um auf dem Gebiet personaler Feststellungen gegenüber dem bereits in der Wissenschaft hierin geleisteten durch Archivforschungen usw. Neues festzustellen, wäre ein Zeitraum nötig, der das dieser Arbeit gestellte Maß bei weitem übersteigen würde. Wenn also diese Untersuchung keine Kompilation von bereits in der Literatur gegebenen Resultaten sein will, so muß sie sich in ihrer Methode auf die Grundlage der formalen Analyse beschränken.

An die formale schließt sich die genetische Analyse an (7), in der das einzelne Werk auf den Ursprung seiner formalen Elemente hin untersucht wird. Dabei scheiden sich diese Elemente in solche, die sich aus der eigenen Entwicklung des Künstlers oder des Landes ableiten, und solche, die sich nur als Anteil einer fremden Kunst erklären lassen. Für den letzteren Fall, der dieser Arbeit das Thema gibt, ist es grundsätzlich nicht nötig, daß der fremde Anteil in Gestalt eines bestimmten Vorbildes auftritt. Auch in zweiter und dritter Überarbeitung läßt sich die Wirksamkeit fremder Elemente noch nachweisen, sofern man diese genügend abstrakt faßt. Wenn in den Kapiteln dieser Arbeit dennoch immer wieder auf einzelne bestimmte Werke des Auslandes hingewiesen wird, so haben diese doch nur in der kleineren Zahl der Fälle als unmittelbare Vorbilder zu gelten. Meistens wird ihnen nur paradigmatische Bedeutung zukommen.

Die vorliegende Untersuchung will innerhalb der deutschen Barockarchitektur jene formalen Komponenten feststellen, die in ihrem Ursprung auf andere Länder zurückgehen. Dabei wird die deutsche Baukunst des Spätbarocks ihrem Wesen nach als Synthese aufgefaßt, d. h. entstanden in einem Schaffungsprozeß, der, ohne daß er nachahmend zu sein müßte, an sich fertige Elemente organisch zu komplexen Neuschöpfungen verbindet (8).

Bei der Analyse der in der deutschen Entwicklung wirksamen Kräfte soll den fremden Wurzeln auch das autochthone Element gegenübergestellt werden. Neben der Analyse fremder und eigener Elemente soll sich schließlich der Blick immer wieder auf das aus beiden entstehende Ergebnis, die Synthese, richten.

Mehr als andere Künste ist die Architektur ein Gebiet des Lehr- und Lernbaren. So spielt auch in der hier behandelten Epoche die Architekturtheorie eine hervorragende Rolle. Durch sie wird auch die Brücke zwischen den Baustilen der einzelnen Länder geschlagen. Theoretische Lehrsätze sind es, die übernommen werden und internationale Gültigkeit erlangen. Das fertige Werk zeigt dann allerdings im einzelnen eine national und auch regional individuelle Erscheinung, selbst wenn die Regeln, nach denen es konstruiert ist, europäisches Gemeingut sein mögen. Aus diesen Erwägungen heraus soll in dieser Arbeit die Unterscheidung zwischen dem unpersönlichen, von Land zu Land und von Künstler zu Künstler übertragbaren «*System*» und der persönlichen, an die einmalige Entstehung gebundene «*Erscheinung*» gemacht werden. System oder Typus sind nicht von vornherein an ein bestimmtes Land gebunden, sondern sie sind, wie alles Geistige, von Ort und Zeit weitgehend unabhängig. Erst wenn sie in Erscheinung treten, erst in ihrer Verwirklichung, entsteht das Kunstwerk von persönlich einmaligem Charakter. – Der Begriff «System» gehört in die Denksphäre A. E. Brinckmanns (9), während der Begriff «Erscheinung» mit dem Gedankenkreis Heinrich Wölfflins zusammenhängt (10). Die den Entstehungsprozeß eines Kunstwerks nachschaffende Vorstellung sucht sich in erster Linie das System zu vergegenwärtigen, und ebenso bemüht sich der Verstand, der die künstlerische Konzeption nachrechnet, in dieser einen bestimmten Typus zu erkennen. – Grundsätzlich anders verhält es sich mit der «Erscheinung», die ohne Rücksicht auf das ihr zugrunde liegende System rein rezeptiv durch das Auge aufgenommen wird. Anders ausgedrückt: Im einen Fall sucht sich der Betrachter aktiv nachschaffend hinter den entwerfenden Künstler zu stellen, im anderen Fall steht er passiv aufnehmend vor dem fertigen Kunstwerk. – Mit den beiden sich ergänzenden Begriffen «System» und «Erscheinung» soll die methodische Basis für diese Arbeit gewonnen werden. Das we-

(7) Vgl. Hans Sedlmayr: Zum Oeuvre Fischers v. Erlach, In: Belvedere. 11, 1932.

(8) Vgl. das Kapitel: «Der österreichische Barock als Teilphänomen des deutschen» in H. Sedlmayrs «Österreichische Barockarchitektur». Wien 1930.

(9) Siehe von den Werken A. E. Brinckmanns: «Plastik und Raum», «Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts» «Von Guarini bis Neumann» (vgl. Literaturverzeichnis).

(10) H. Wölfflin: Kunstgesch. Grundbegriffe 7. Aufl., 1929.

der an Zeit noch Ort gebundene, nicht nur von Land zu Land, sondern auch von Epoche zu Epoche übertragbare System (oder Typus) bildet die Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung zwischen einzelnen Persönlichkeiten, aber auch zwischen verschiedenen Nationen. Die Untersuchung der Erscheinung soll dann die Festlegung des fertigen Werkes nach seiner nationalen und individuellen Seite bringen.

Das Thema der vorliegenden Arbeit birgt in besonderem Maße die Gefahr einer Zergliederung in sich, die dem Wesen des zu behandelnden Stoffes nicht gerecht werden kann. Ein Kunstwerk nur als Produkt verschiedener Einflüsse aufzufassen, ist eine von der heutigen Kunstwissenschaft mit Recht überholte Betrachtungsweise. Wenn überhaupt eine Wissenschaft das Schöpferische zum Gegenstand hat, so ist es die Kunstgeschichte, und heute ist diese mehr als früher sich der daraus entspringenden Verpflichtung bewußt. Alles Schöpferische hat indessen seine Voraussetzungen; Leistungen können wir erst dann in ihrer ganzen Besonderheit und Größe erfassen, wenn wir um die Lage wissen, aus der sie entstanden sind, und wenn wir die Mittel kennen, mit denen sie vollbracht wurden. So verhält es sich auch mit der deutschen Baukunst, deren Bedeutung im Zeitalter des Spätbarocks, durch das Aufdecken der engen Beziehungen zu den Nachbarländern nicht geschmälert, sondern in neuer Weise gewürdigt werden soll. Wenn sich diese Arbeit immer wieder mit fremden Anregungen und Einflüssen innerhalb der deutschen Kunst befaßt, so handelt es sich dabei nicht um abstrakte Beziehungen zwischen beliebig voneinander entfernten Werken, die zufällig irgendeine Ähnlichkeit gemein haben, sondern um den Austausch innerhalb einer lebendigen, in gemeinsamer Kultur- und Geisteshaltung verbundenen Völkergemeinschaft.

VORAUSSETZUNGEN

An der Entwicklung der deutschen Kunst nehmen andere Länder zu den verschiedensten Zeiten Anteil. Es ist nicht nur die Epoche des Spätbarocks, die sich künstlerisch mit den Nachbarländern auseinandersetzt, sondern fast jede Blütezeit der deutschen Kunst läßt sich in wesentlichen Grundlagen auf fremde Länder zurückführen. Dies ist der Fall in der Plastik des 13. Jahrhunderts, in den Anfängen der deutschen Gotik und in der Epoche der Renaissance, um außer dem hier behandelten Zeitalter nur die wichtigsten Vorkommnisse fremden Anteils an der deutschen Kunst zu nennen.

Die Kunst eines Landes, das gerade an den entscheidendsten Stellen seiner Entwicklung sich dermaßen stark mit fremden Anregungen und Einflüssen auseinandersetzt, muß ihrem innersten Wesen nach zu einer solchen Anteilnahme befähigt sein. Es soll die Aufgabe dieses Kapitels sein, diese innere Bereitschaft der deutschen Kunst zur Aufnahme fremder Elemente zu untersuchen.

In der Aufnahme und Verarbeitung fremden Kunstgutes steht Deutschland nicht allein in Europa. Es ist hierin verbunden mit jenen Ländern, welche zur Zeit des römischen Weltreiches in nur oberflächliche und vorübergehende Berührung mit der Kultur des Altertums gekommen waren. Diese Länder, es sind außer Deutschland das heutige Frankreich (11), England und Holland, treten erst im Verlauf ihrer nachmittelalterlichen Entwicklung in engere Beziehung zum Kulturkreis des Mittelländischen Meeres. Die Verbindung mit der Antike, die in Italien und im Süden Frankreichs sich dauernd organisch erhielt, tritt in den nicht mediterranen Ländern erst später und mittelbarer ein. Sie vollzieht sich auf dem Weg über Italien und verleiht namentlich der europäischen Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts einen spezifisch romanischen Einschlag. In diesen Vorgang fällt auch die Aufnahme südlicher Bauformen.

Die Antike hatte vor allem in ihrer Spätzeit nicht nur einen reichen Schatz von architektonischen Einzelformen ausgebildet, sondern auch an konstruktiven Lösungen Grundlegendes geleistet. Die römische Baukunst im besonderen hatte neben der Weiterführung klassischer Formen des Außenbaues das Problem der Raumbildung in größerem Maßstab aufgerollt. Als ganzes hatte das Mittelmeergebiet am Ausgang der Antike ein höchst vielfältiges und reiches architektonisches Können besessen.

Mit diesem Reichtum setzt sich Italien seit dem 15. Jahrhundert in eingehendster Weise auseinander. Nicht nur in der Literatur, sondern namentlich auch innerhalb der Baukunst ist es die große Leistung der italienischen Renaissance, die Errungenschaften der Antike der Nachwelt übermittelt zu haben. Dies geschah innerhalb der Architektur in einer derartigen Verschmelzung mit dem eigenen Wollen der Zeit, daß für die übrigen Völker die Baukunst der italienischen Renaissance mit jener der Antike von Alberti bis ins 18. Jahrhundert eine Einheit darstellt, die nur in Ausnahmen historisch näher differenziert wurde (12).

Nicht nur die deutsche, sondern auch die französische, englische und niederländische Kunst hat in nachmittelalterlicher Zeit Elemente aus dem als Einheit wirkenden italienisch-antiken Kunstkreis übernommen. Im Gebiete der Baukunst vollzog sich diese Übernahme innerhalb der verschiedenen Länder anfänglich in verwandter Weise, während sie sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in stärkerem Grade national differenziert. Von diesem Zeitpunkt an sind Frankreich, England und Holland in der Verschmelzung von fremder und mittelalterlich-eigener Architektur bereits zu neuen nationalen Stilen gelangt, während der gleiche Vorgang jetzt erst in Deutschland einzusetzen beginnt. Von derselben Zeit an wirkt zugleich die italienisch-antike Baukunst nicht mehr ausschließlich unmittelbar auf Deutschland ein, sondern auch auf dem Umweg über die bereits mit südlicher Kunst gesättigten nordwestlichen Nachbarländer. Es hat

(11) Das Folgende trifft für Frankreich nur bedingt zu, wie es im allgemeinen die Epoche des romanischen Stiles und sogar auch einzelne Züge der Gotik zeigen. Immerhin bildet die französische Gotik in ihrer Kunst und Kultur als Ganzes doch den ausgeprägten Gegensatz des nicht mehr mediterranen Mittelalters zur Antike.

(12) Diese Ausnahme macht Frankreich, wo sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Theorie unmittelbar mit der Antike auseinandersetzt und diese grundsätzlich von der Baukunst der italienischen Renaissance trennt. Vgl. hierzu auch A. E. Brinckmann: Baukunst... p. 210, und H. Rose: Spätbarock, p. 114.

zwar vor 1660 auch in Deutschland nicht an Ansätzen zu einer national gearteten Verbindung von Fremdem und Eigenem gefehlt, aber zu einer eigentlichen Verschmelzung im großen Sinne, entsprechend dem Vorgang in Frankreich, England und Holland, gelangt die deutsche Baukunst erst nach diesen Ländern. Ein solcher Stil, dessen endgültige Gestalt eine ähnlich innige Verbindung heterogener Elemente sein wird, entsteht in Deutschland erst seit der Zeit nach 1660. Es ist dies jenes Jahrzehnt, das als Anfangstermin für die folgende Arbeit festgesetzt wurde. –

Mehr als andere Länder ist Deutschland im besonderen durch den seiner Kunst eigentümlichen Charakter zur Auseinandersetzung mit fremder Kunst bestimmt. Es sind zeitlos wirkende Kräfte, welche die deutsche Kunst immer wieder zur Aufnahme fremder Elemente führen (13).

Es gehört immer wieder zum Wesen der deutschen Kunst, daß sie letztlich nicht die klare, in sich begrenzte und sich selbst genügende Form erstrebt, sondern sich Werten zuwendet, die an sich außerhalb des sinnlich Faßbaren liegen. Wenn es auch sicher nicht richtig ist, die deutsche Kunst in allen Stufen ihrer Entwicklung als formlos und formfeindlich anzusehen, so fehlt ihr doch das den romanischen Ländern eigene restlose Aufgehen in einer sich selbst genügenden Form. Denn auch dort, wo in Deutschland die äußere Form mit körperlicher Festigkeit und greifbarer Bestimmtheit aufzutreten scheint, bleibt ein irrationaler Rest vorhanden, der noch nicht seine letzte sichtbare Gestalt gefunden hat. In den Werken der deutschen Kunst bleibt immer noch etwas von jenen hintergründigen Kräften frei, die nicht wie in den romanischen Ländern völlig in der künstlerischen Gestaltung aufgehen, sondern dem deutschen Formcharakter stets etwas Unfertiges, Drängendes und Strömendes zu verleihen vermögen.

Die deutsche Kunst kennt nicht die vollkommene Harmonie zwischen sinnlichen und geistigen Werten wie die Antike, sondern das Unsinnliche behält immer bis zu einem gewissen Grade das Übergewicht; das Sinnlich-Faßbare bleibt stets nur Mittel und wird nie in dem Maße Selbstzweck wie in den romanischen Ländern. Aus dieser Lage heraus verhält sich die deutsche Kunst gegenüber dem Bereich des Formalen gleichgültiger als andere Länder. Ihre Hauptleistungen liegen weniger in der Neuschöpfung von Formelementen wie auch ganzer Typen und Systeme, als in der Um- und Weiterbildung bereits fertiger Gestaltungen. Hier erst zeigt sich im wesentlichen das Schöpferische der deutschen Kunst, nämlich die Erfüllung der bereits fertigen Form mit einem Ausdrucksgehalt, dessen seelische Kraft die äußere Gestalt immer wieder zu sprengen droht.

In diesem Sinne hat sich die deutsche Kunst oftmals mit anderen Ländern auseinandergesetzt. Byzantinische, französische und italienische Kunst gewinnen in wichtigen geschichtlichen Augenblikken Anteil an der deutschen Entwicklung, und in dem hier zu behandelnden Zeitraum treten gleichzeitig verschiedene Länder in regste gebende Beziehung zur deutschen Kunst. Diese behauptet indessen dabei stets von neuem die Kraft, das Übernommene mit eigenem Gehalt zu erfüllen.

In der Abneigung der deutschen Kunst gegen die endgültige, sich selbst genügende Form (14), die sich bis zur scheinbaren Mißachtung der künstlerischen Norm steigern kann, erscheinen oft gerade die schöpferischen Leistungen als maß- und regellos. Die deutsche Kunst kennt darin keine festen Gesetze und Vorschriften. Eine Normierung des künstlerischen Schaffens, wie es früh schon Frankreich in seinen Akademien besitzt, ist der deutschen Kunst in ihren schöpferischen Zeiten fremd. Deshalb fehlt ihr auch eine bewußte rationale Festlegung des nationalen Charakters, wie er sich in den romanischen Ländern zum Teil bildete. Die innere Freiheit gegenüber der festen Form äußert sich auch in einem größeren Spielraum der formalen Möglichkeiten, als dies in der Kunst der Nachbarländer der Fall ist. Weder feste Theorie, noch bewußtes nationales Prestige hinderten die deutsche Kunst an der Aufnahme fremder Elemente. Diese erscheinen indessen in guten Zeiten auch nicht als Vergewaltigung der eigenen Art. Denn die fremde Form bedeutet nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel, gewissermaßen das materielle

(13) Vgl. zum Folgenden: W. Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig 1935. Für das Hochmittelalter gelangt hier Pinder zu einer etwas anderen, nämlich mehr autarken Deutung der deutschen Kunst.

(14) Vgl. H. Wölfflin: Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.

Substrat, um eigene, nicht mehr im eigentlichen Bereich des Formalen, sondern des Ausdrucks liegende Werte zu gestalten.

Das hier Gesagte bezieht sich nicht nur auf die deutsche Architektur des Spätbarocks, sondern es sind zu allen Zeiten auftretende Eigenschaften der deutschen Kunst. Es ist nun notwendig, auf die Verhältnisse innerhalb der deutschen Baukunst im besonderen noch einzugehen.

Auch hier zeigt sich in allen Epochen die Abneigung gegen einen Aufbau, der seinen Wert in erster Linie in der Darstellung klarer Gesetzmäßigkeit sucht. Maß und Regel spielen in der deutschen Architektur nicht im entferntesten die Rolle wie in den romanischen Ländern. Den bezeichnendsten Charakter erhalten im Gegenteil deutsche Bauten gerade dort, wo die allgemeinverbindlichen Maße und Regeln durchbrochen werden und im Gegensatz zu den romanischen Ländern das Unbegrenzte und scheinbar Ungeregelte als wesentlicher Grundzug der deutschen Kunst erscheint.

Nicht nur die innere Schrankenlosigkeit, sondern aufs engste mit dieser zusammenhängend auch der verhältnismäßig undurchformte Charakter deutscher Kunst im allgemeinen läßt sich auch innerhalb der Baukunst nachweisen. Die deutsche Architektur besitzt nicht den gleichen anthropomorphen Charakter wie die italienische Renaissance. Ihre Proportionen entsprechen nur in wenigen Fällen denjenigen des Menschen, auch die absoluten Maße stehen in keinem klaren Verhältnis zu ihm. Deutsche Bauten wirken gegenüber Italien im allgemeinen nicht als fest durchformte, leicht auffaßbare Körper, und gegenüber Frankreich besitzen sie trotz allem optischen Reichtum nur selten eine in sich ruhende Bildform. Deutsche Bauten behalten vielmehr stets etwas vom Wesen ungeformter Massen. Innenraum wie Außenbau zeigen fast immer eine fließende und strömende Bewegung, die selten den Eindruck harmonischer Ruhe, sondern fast immer die Wirkung inneren Dranges und verhaltener Spannung hervorruft.

Noch ein anderes Element bezeichnet die verhältnismäßige Unfaßbarkeit und, gegenüber dem italienisch-antiken Ideal, die Unkörperlichkeit der deutschen Baukunst im allgemeinen. Es ist die besondere Gestaltung des Raumes (15).

(15) Vgl. O. Höver: Vergleichende Architekturgeschichte. München (1923).

Der absolute, unbegrenzte und unendliche Raum ist an sich etwas durchaus Unkörperliches, sinnlich nicht Faßbares. Italien machte den Raum dadurch sinnlich erlebbar, daß es ihn mit einer körperlich wirksamen Architektur umgrenzte. Diese behielt dabei in den meisten Fällen wesentliche Züge einer Außenarchitektur, weshalb italienische Räume oft an Freilufthöfe erinnern. Das Verhältnis zwischen Raum und umgebender Architektur bleibt in Italien fast immer ein gewollt gegensätzliches, wie denn die italienische Kunst überhaupt es liebt, in mehr oder weniger pathetischer Weise Kontraste gegeneinander wirken zu lassen. Wenn sich auch im Verlaufe des italienischen Barocks das Verhältnis zwischen den plastischen und räumlichen Werten sowohl unter sich wie miteinander sehr stark kompliziert, so bleibt dieser Grundzug auch dann noch sichtbar (16). Der Raum behält in Italien auch noch unter so extrem barocken Meistern, wie Borromini und Guarini, das Wesen eines Körpers, der nur in seinen äußeren Schichten, nicht aber in seinem Kern aufgelöst wird.

Frankreich gelangt zwar schon früh zu einer die Kontraste zwischen den einzelnen Teilen verschleifenden und die Erinnerungen an den Außenbau ablegenden Binnenarchitektur. Aber gegenüber Deutschland behält hier der Raum eine strenge, durch ein gesetzmäßiges System gegebene Fassung. Der Raum wird nie ganz frei, auch wenn die ihn umschließenden Bauteile in ihrer Körperlichkeit noch so stark entwertet werden, sondern er bleibt stets durch ein geistiges Gesetz beherrscht und gebunden.

Die deutsche Baukunst kommt in ihrem verhältnismäßig unsinnlichen und ungesetzmäßigen Charakter dem absoluten Raum am nächsten. Es ist ein für deutsches Wesen überhaupt bezeichnender Zug, daß hier das Paradoxon, Unanschauliches anschaulich machen zu wollen, Wirklichkeit zu werden scheint. Der deutsche Raum wirkt seit dem späteren Mittelalter weder als Funktion von primär gegebenen, ihn umfassenden Teilen wie in Italien, noch, wie in Frankreich, als Abhängigkeit eines ebenfalls primär gegebenen, ihn gesetzmäßig gestaltenden geistigen Systems. In der deutschen Baukunst ist vielmehr der Raum der Ausgangspunkt der Gestaltung. Er scheint den ihn um-

(16) Vgl. die von A. E. Brinckmann in «Plastik und Raum» vertretenen Grundsätze.

schließenden Architekturkörper zu formen, wobei dessen Charakter als substanzielle Masse möglichst vermindert wird. Die Bindung an ein abstraktes System, wie es die französische Gotik aufstellte, fehlt dem deutschen Raum ebenfalls. Er ist frei, sich Selbstzweck. In seinen reifsten Entwicklungsstufen scheint er beinahe ungehemmt die noch vorhandenen, in ihrer Wirkung weitgehend entkörperlichten Bauteile zu umfließen und sich allenthalben grenzenlos mit dem unendlichen Raum verbinden zu wollen.

Die hier genannten, nicht nur eine, sondern vielleicht mit Ausnahme der Romanik alle Epochen der deutschen Baukunst bestimmenden Wesenszüge, befähigen nicht nur die deutsche Kunst im besonderen Maße zur Aufnahme von Elementen fremder Kunst, sondern sie zeigen bereits auch, in welchem Sinne diese Elemente innerhalb der deutschen Kunst, insbesondere der Architektur, abgewandelt und verändert werden. Es bleibt übrig, darzulegen, welches die Lage der deutschen Baukunst gegenüber dem Ausland in der besonderen Epoche des Spätbarocks ist.

Die auf den Regierungsantritt Ludwigs XIV. folgenden 110 Jahre, welche den hier zu behandelnden Zeitraum rund umschließen, bedeuten eine Epoche des geistigen und kulturellen Ausgleiches der europäischen Länder im allgemeinen und Deutschlands im besonderen. Es ist die Zeit eines uneingeschränkten Weltbürgertums und eines geistigen Austausches unter den Nationen, eine Erscheinung, die in der europäischen Geschichte wenig Parallele findet. Daneben entwickelt sich auch eine starke Angleichung der materiellen Werte. Von Frankreich her geht vom Hofstaate Ludwigs XIV. ein neuer Stil fürstlicher Repräsentation aus, der schließlich für die meisten europäischen Höfe zur Norm wird. Etwas später, seit der Periode des Régence, dringt von Paris her eine neue Kultur des Wohnens in die Nachbarländer, die mehr und mehr die regionalen und nationalen Besonderheiten zurückdrängt und eine neue, zum Teil bis heute maßgebende Form der bürgerlichen Lebenshaltung bringt (17).

Wenn das Zeitalter als solches schon im Zeichen der kulturellen und künstlerischen Angleichung der einzelnen Länder stand, so begünstigte die geschichtliche Lage von Deutschland diesen Vorgang noch im besonderen. Deutschland hatte nach langen, inneren Kämpfen seit 1648 wenigstens in einem Großteil seiner Gebiete einen dauernden Frieden gefunden. Die konfessionellen Spannungen hatten sich so weit gelegt, daß beide Lager sich nicht mehr gegenseitig in ihrer Existenz bedrohten; die Rivalität blieb jedoch gerade so stark, daß namentlich auf katholischer Seite im Sakralbau seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein von intensiver Propagandastimmung getragener Baueifer einsetzte. – Dies gilt nicht in gleicher Weise vom Profanbau. Kriege im Osten, im Westen und vereinzelt auch im Norden lassen bei vielen Dynasten erst mit dem Ende des Jahrhunderts eine größere Bautätigkeit einsetzen.

Die Kriege und innere Unsicherheit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewirkten ein langes Stocken größerer Bautätigkeit. Ein um so stärkerer Baueifer entsteht daher nach dem Wiedereintreten friedlicher Verhältnisse. Ganz abgesehen von der inneren Bereitschaft der deutschen Kunst führt fast immer die Notwendigkeit, in kurzer Zeit große Bauaufgaben zu lösen, zur Übernahme fremden Kunstgutes, zum Eklektizismus. Auch die deutsche Baukunst zeigt in dieser Epoche, namentlich zu deren Anfang, einen Eklektizismus, der bisweilen rein äußerlicher Art ist. Bald aber tritt die unveränderte Übernahme fremder Architektur zurück neben einer Auseinandersetzung, die durch die hier skizzierten inneren Voraussetzungen bedingt ist und deren Ergebnis eine ihrer Wirkung nach höchst schöpferische Synthese darstellt.

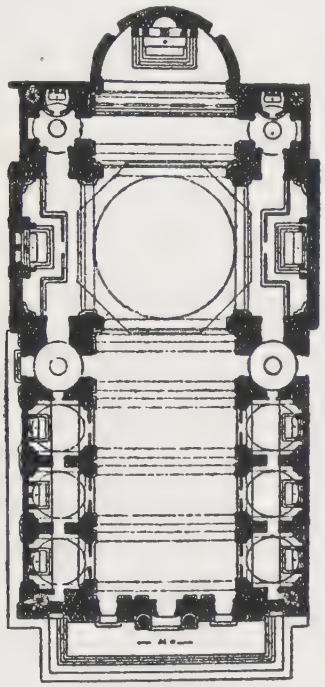
(17) Vgl. H. Bloesch: 700 Jahre Bern. Bern 1931.

DIE ENTWICKLUNG DES KATHOLISCHEN SAKRALRAUMS

EINLEITUNG

Der folgenden Darstellung soll eine Einteilung nach Raumtypen zugrunde gelegt werden. Es werden dabei die Gattungen des Longitudinal- und Zentralraumes, ferner der Verbindungen von Longitudinal- und Zentralraum unterschieden. Innerhalb des Longitudinalraumes seien wiederum folgende Abarten festgestellt:

1. Der *Longitudinalraum mit Vierung:* Darunter wird einmal die Folge von basilikalem (18) Schiff,



Rom, Il Gesù

Vierung (19) und Chor verstanden, also jene Raumkombination, wie sie die Kirche il Gesù in Rom (1568 beg.) (Abb. 2) in der für die spätere Zeit maßgebenden Weise aufgestellt hat. Als eine andere Art des Longitudinalraumes mit Vierung werden jene Werke aufgefaßt, deren Schiff nicht basilikal, sondern durch ein unmittelbar Wand- und Wölbungszone verbindendes Pfeilersystem gestaltet wird.

2. Der *Longitudinalraum ohne Vierung:* Unter diese Gattung sollen sowohl Räume mit als auch ohne basilikalen Aufriß fallen.

Im *Zentralbau* soll zwischen «reinen Formen» unterschieden werden, d.h. solchen, die sich unmittelbar aus dem Kreis oder dem Polygon entwickeln, und solchen, die mittelbar aus der Durchdringung gleicher Kreuzarme in einer Vierung entstehen (griechisches Kreuz).

Als *Verbindungen von Zentral- und Longitudinalraum* werden jene Bauten bezeichnet, in welchen sich die Tendenzen beider Raumarten derart die Waage halten, daß weder die eine noch die andere Raumart rein zur Geltung kommt.

Neben dieser Einteilung sollen die von Hauttmann (20) aufgestellten Ordnungsbegriffe des Wand- und Freipfeilerraumes und deren Unterscheidung, ob mit oder ohne Emporen, verwendet werden. –

Die Einteilung der hier zu behandelnden Werke in Typen, die nicht durch ihren erscheinungsmäßigen, sondern durch ihren konstruktiven Charakter, mit anderen Worten durch ihr System, bestimmt sind, ist durch die bereits dargelegte Problemstellung dieser Arbeit gefordert. Der Typus oder das System sind jene Elemente, die von außen übernommen werden können und in deren Abwandlungen erst sich das Besondere der deutschen Entwicklung äußert. Typus und System sind aber nicht nur an keinen festen Ort gebunden, sondern sie stellen auch die verhältnismäßig zeitlosen Kategorien dar, innerhalb denen sich die zeitlichen Wandlungen aufweisen lassen. Es soll also im folgenden derart vorgegangen werden, daß von Werk zu Werk die Veränderungen festzustellen versucht werden, die sich innerhalb eines bestimmten Typus im Verlaufe der Entwicklung vollziehen. Dabei können es Typen sein, die fremden Ursprungs sind,

(18) Unter «basilikal» sei hier wie im folgenden ein dreischiffiger Raum verstanden, dessen Mittelschiff durch über einem durchgehenden Hauptgebälk sitzende Fenster unmittelbar erleuchtet wird. Im besonderen Falle können die Seitenschiffe auch durch untereinander nicht verbundene Seitenkapellen ersetzt sein, wobei dann der basilikale Charakter des Raumes durch über dem Hauptgebälk sitzende Fenster erhalten bleibt.

(19) Unter Vierung wird jener Raumabschnitt verstanden, der aus der Durchdringung von Langhaus und Querschiff entsteht. Dabei kann das Querschiff auch so weit zurückgebildet werden, daß es im Außenbau unsichtbar bleibt.

(20) M. Hauttmann, op. cit.

aber auch solche, die der heimisch-mittelalterlichen Überlieferung entstammen. Der Verlauf der Untersuchung wird dann notwendigerweise auch zu neuen Typen führen, die aus der Verbindung bzw. Verschmelzung bisheriger Systeme entspringen.

Seit ungefähr 1660 entsteht innerhalb der deutschen Baukunst wohl eine neue, umfassende Stilphase, aber diese ist trotz starker Unterbrechungen ohne das Vorhergehende nicht denkbar. So hat auch der Anteil, den die Nachbarländer an dieser Entwicklung nehmen, seine Vorstufen in der Zeit vor 1660, auf deren Bedeutung für den katholischen Sakralraum hier in aller Kürze hingewiesen werden soll.

Das Gebiet des heutigen Deutschlands hat vor der Mitte des 17. Jahrhunderts noch keine fremden Raumtypen als solche übernommen. Was von den Nachbarländern bereits rezipiert ist, sind italienische Mittel der Einzelgestaltung, wie die Rundtonne, Gebälkformen, Säulen, Pilaster usw. Die in Deutschland bis dahin vorkommenden Raumtypen im ganzen stehen jedoch noch in engem Zusammenhang mit dem deutschen Spätmittelalter. Es sind jene zum Teil mit Emporen ausgestatteten Hallenräume, deren Pfeiler, teils frei, teils an der Wand stehend, Wand- und Wölbungszone zu einer räumlichen Einheit zusammenziehen, die noch durch kein durchlaufendes Horizontalgebälk durchschnitten ist.

Anders verhält es sich in Österreich und seinen nordöstlichen Nachbargebieten. Hier hatte schon seit dem 16. Jahrhundert eine im Vergleich zu Deutschland viel lebhaftere Auseinandersetzung mit Italien eingesetzt, wobei bereits ganze Raumkompositionen übernommen worden waren. Es sind die kreuzförmigen Kuppelbasiliken in Salzburg, Innsbruck und Krakau, ferner die schon vor 1660 in Wien und Prag entstandenen Longitudinalbauten ohne Vierung (21). Dementsprechend steht Österreich in der Auseinandersetzung mit fremder Architektur in einer fortgeschritteneren Phase als Deutschland, wo erst jetzt, nämlich um 1660, die Übernahme italienischer Raumkompositionen im eigentlichen Sinne beginnt. Durch geographische und politische Beziehungen ist Österreich weit enger mit Italien verbunden als das eigentliche Deutschland. Dementsprechend ist hier die neuzeitliche Entwicklung innerhalb der Architektur nicht nur in ihrem Beginn viel früher, sondern sie gelangt auch bedeutend rascher zu einem gewissen Abschluß. Aus dieser Lage ergibt sich für die österreichische Baukunst auch die Stellung als gebender Faktor innerhalb der später verlaufenden deutschen Entwicklung, wenn auch, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, die Entwicklungen beider Länder sich ohne stärkere Beeinflussungen nebeneinander vollziehen. In jener späteren Phase indessen ist nicht nur die entwicklungsgeschichtliche, sondern auch die stilistische Stellung der österreichischen Baukunst derart in seiner nationalen Sonderart ausgeprägt, daß es erlaubt scheint, Österreich der deutschen Entwicklung als gebendes Nachbarland gegenüberzustellen.

(21) Z. B. die Jesuitenkirche in Wien 1627, Salvatorkirche in Prag 1578–1602.

Als ungefährer Zeitpunkt, in welchem die Entwicklung in Österreich – Böhmen und Mähren folgen ein bis zwei Jahrzehnte später – diesen verhältnismäßigen Abschluß erreicht, mag hier das Jahr 1720 gelten. Zur gleichen Zeit beginnt sich in Deutschland die Entwicklung zu komplizieren, indem sich fremde und einheimische Typen stärker miteinander mischen und grundsätzlich neue Raumtypen auftreten. Außerdem wird von da an das Bild der Entwicklung weniger durch den unpersönlichen Typus als durch einzelne große Architekten bestimmt, welche verschiedenste Systeme in durchaus persönlich anmutenden Werken zusammenfassen. Alle diese Momente lassen es gerechtfertigt erscheinen, innerhalb der folgenden Arbeit mit dem Jahr 1720 einen neuen Abschnitt beginnen zu lassen.

1. Kapitel

DER LONGITUDINALBAU IN ÖSTERREICH, BÖHMEN UND DEN ANSTOSSENDEN GEBIETEN

Der neuzeitliche Longitudinalbau findet seine häufigste, aber auch großartigste Lösung in der Kuppelkirche. Dabei kann die Kuppel sowohl über der Vierung eines lateinischen Kreuzes (Typus Gesù) als auch eines *gestreckten griechischen Kreuzes* gebildet werden. Im letzteren Fall, für den als typische Beispiele der romanischen Länder S. Carlo ai Catinari in Rom, Gesù nuovo in Neapel, S. Ambrogio in Genua und Eglise de la Sorbonne in

Paris genannt seien, nähert sich die Raumkomposition dem Zentralbau.

Die Form des gestreckten griechischen Kreuzes erscheint innerhalb des hier zu behandelnden Zeitraumes am frühesten in *St. Michael* in *Olmütz* (1676 bis 1703). Die Raumkomposition setzt sich zusammen aus einer mittleren achteckigen Tambourkuppel, an die sich in der Längsachse je eine tambourlose, im übrigen ebenfalls achteckige Kuppel anschließt. Die Kuppeln ruhen auf kurzen Quertonnen, deren Stützwände durch niedrige Öffnungen zu einer Art Seitenschiffe durchbrochen sind. Die Längsachse betont ein tiefer, tonnengewölbter Chor. Die Achteckkuppeln sowie das System der Quertonnen stellen italienische Elemente dar. Diese gehen zwar nicht auf die Architektur des leichter und flüssiger gestaltenden Seicento zurück, sondern auf die schwerere und massige Bauweise des späteren Cinquecento, wie sie bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts in die österreichischen Länder gedrungen war (vgl. z. B. die Achteckkuppel des Salzburger Domes). Die Raumkomposition als Ganzes weist letzten Endes auf das byzantinische Vielkuppelsystem. Ob dieses nun über Venetien und die Lombardei nach Mähren gelangt ist, oder ob dabei der nahe slawische Osten unmittelbare Anregungen gegeben hat, sei hier offen gelassen. – Bemerkenswert ist die Reduktion des Vielkuppelsystems auf die Längsachse; deren besondere Betonung entspricht einem Charakterzug, der dem Kirchenbau nördlich der Alpen allgemein eigen ist.

Die im gleichen Gebiet entstandene Kirche in *Heiligenberg* bei *Olmütz* (1669–79) leitet einen Typus ein, dessen stilistische Entwicklung sich in den habsburgischen Ländern an bedeutenden Bauten bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts verfolgen läßt. Dieser Raumkomposition liegt das italienische Schema der Kuppelkirche über griechischem Kreuz zugrunde. Die Kirche auf dem heiligen Berg entwickelt nun allerdings den Raum nicht streng symmetrisch von der zentralen Vierung aus, sondern stellt ein dreischiffiges und zweijochiges Langhaus einem zwar in der Länge gleichen, aber im System der Seitenwände anders gestalteten Chor gegenüber. Anklänge an das Gesùschema haben sich dabei mit jener dem Zentralbau sich nähernden Fassung verbunden, den die obengenannten ausländischen Bauten vertreten.

In der Kirche auf dem heiligen Berg sind die einzelnen Raumteile in italienischer Weise als breitgelagerte Körper einander gegenübergesetzt. Eine wesentliche Entfernung von dieser Art Raumgestaltung bringt innerhalb der Basilika mit zentraler Mittelkuppel J. B. Fischer v. Erlachs *Kollegienkirche* in *Salzburg* (1696). In den engen und steilen Proportionen kommen die einzelnen Raumteile nur wenig zu körperlicher Entfaltung. Vor allem Tambour und Kuppel scheinen beziehungslos hoch über dem Raumganzen zu schweben. Durch die strenge Symmetrie und die nur schwach zum Ausdruck gebrachte Körperlichkeit des Raumes entfernt sich das Frühwerk Fischer v. Erlachs vom Wesen italienischer Raumgestaltung und nähert sich französischen Formulierungen desselben Typus. Unitalienisch ist das Fehlen der Kontrastwirkung zwischen einzelnen körperlich empfundenen Raumteilen und ebenso die geringe Wirkung, welche die Kuppel innerhalb des Raumganzen ausübt. Die Strenge, mit der in akademisch abstrakter Weise die Symmetrie das Raumganze gestaltet, weist nach Frankreich, wo bei anderen Proportionen, aber in ähnlichem System, die Eglise de la Sorbonne einen Longitudinalbau mit einer zentralen Vierungskuppel unterbricht. Im einzelnen französisch gebildet ist das Wandsystem mit seinen flachen Vorlagen und strengen Rundbogen.

In der Schloßkirche von *Heiligenkreuz-Gutenbrunn* (1755), die als letztes Beispiel dieses Raumtypus genannt werden soll, sind die Proportionen breiter und die Raumteile wieder gelagerter geworden, ohne sich jedoch gegenseitig zu kontrastieren, dafür ist der entwicklungsgeschichtliche Abstand gegenüber Italien bereits zu groß. Aus dem gleichen Grund ist auch der Tambour der Flachkuppel (22) gewichen und die Tonne in einzelne Mulden zerlegt worden. Der französische Einfluß zeigt sich hier ebenfalls in der Wandbildung, wie es vor allem die kämpferlosen, flachprofilierten Rahmungen der Rundbogenöffnungen beweisen. –

Die Entwicklung der auf dem Grundriß des *lateinischen* Kreuzes errichteten Kuppelbasilika stützt sich, wie schon einleitend gesagt, auf eine Reihe stattlicher Werke aus der Zeit vor 1660. Die auf

(22) Über die Bedeutung der Flachkuppel siehe auch W. Herrmann: «Deutsche und österreichische Raumgestaltung im Barock». Jahrb. für Kunstw. Leipzig 1927, p. 129–158.

diesen Zeitpunkt folgende Epoche lockert bereits die Beziehung zu der durch den Gesù kanonisierten strengeren Form dieses Typus.

In *Wien* wird der in dieser Stadt bereits vor 1660 durch die Karmeliter- und Dominikanerkirche eingeführte Typus der longitudinalen Vierungsbasilika in der *Dreifaltigkeitskirche* (1690–1727) und in der Pfarrkirche *Maria Hilf* (1686) weitergebildet. Die erstere lehnt sich in System und Erscheinung eng an die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in München, Würzburg und Prag entstandenen Karmeliterkirchen an, die in ihrer trockenen schmucklosen Wirkung scharf von der überreichen Pracht entsprechender Bauten des römischen Seicento abstechen. Die Pfarrkirche Maria Hilf bringt in den runden Abschlüssen ein auf Oberitalien, insbesondere Mailand, zurückgehendes Element (23).

Der Umbau des mittelalterlichen Domes von *Passau* (1668–78) hält sich in der voll ausgeprägten Kreuzform und der Tambourkuppel noch ganz an das Schema des Gesù. Die Auflösung der Mittelschiffwölbung in eine Folge von durch horizontale Gesimse abgegrenzter Flachkuppeln, weist auf venezianische und paduanische Vorbilder zurück. Die Wandbildung ist in der eindrücklichen Zurschaustellung ihrer plastischen Elemente eine noch ausgesprochen italienische Erscheinung. – Die Klosterkirche von *St. Florian* (1668–1715) setzt zwar über die Vierung statt des Tambours eine Flachkuppel, läßt aber andererseits in italienischer Art den Vierungsraum noch immer als eine Durchdringung der Kreuzarme erscheinen. Ebenso italienisch ist auch die gedrückte Form der Emporen, die unter dem machtvoll zur Wirkung gebrachten Gebälk nicht zu größerer räumlicher Entfaltung kommen. Im Gegensatz zu dem hierin durchaus italienischen Dom von Passau ist bei der in St. Florian vollzogenen Aufteilung der Langhaustonne in einzelne Kuppeln das horizontale Gesimse weggefallen und es sind Zwickel und Kuppeln in den einzelnen Jochen zu böhmischen Kappen zusammengezogen.

Nach den in verschiedener Richtung sich bewegenden Modifizierungen des Gesùschemas in den eben besprochenen Kirchen, bedeutet die Benediktinerkirche von *Melk* (1712–34) (Abb. 1) die entschiedene Rückkehr zum strengen römischen Vorbild. Die durch den Gesù geprägte Raumkomposition im ganzen, sowie das System im einzelnen wird in Melk beibehalten. Der Kontrast zwischen dunklem Schiff und heller Vierung wird indessen durch eine beinahe gleichmäßige Helligkeit gedämpft. In der Einzeldurchbildung werden die für Italien bezeichnenden Gegensätze zwischen Last und Stütze gemildert. Das in Italien ausgebildete tektonische System der Pilaster und Gebälke bleibt also an sich weitgehend erhalten, wird aber durch die Kurvierung der einzelnen Gebälkteile, sowie durch die rein malerischen Mittel der farbigen Dekoration in der Erscheinung tektonisch umgedeutet. Das somit erreichte schwebende Gleichgewicht aller räumlichen und plastischen Elemente steht bereits im extremen Gegensatz zu einem die Baukunst Italiens unmittelbar repräsentierenden Raum, wie ihn der Salzburger Dom mit seiner besonderen funktionellen Betonung aller struktiven Glieder zeigt.

Ungefähr gleichzeitig mit Melk, aber in weniger reicher Ausprägung, bringt die Klosterkirche von *Sonntagsberg* (1706–28) das Schema des Gesù in einer ebenfalls nur in der Erscheinung abgewandelten Form.

Während in Melk das römische Schema noch einmal in einer wenigstens in der Struktur sozusagen reinen Gestaltung auftritt, beginnt zur selben Zeit eine stärkere, nicht nur die Erscheinung ergreifende Abwandlung der italienischen longitudinalen Vierungskirche, wobei der Gesù seine Stellung als maßgebendes Vorbild an oberitalienische Raumtypen abgibt.

St. Nikolaus auf der *Kleinseite* in *Prag* (1673 bis 1711) läßt in seinem nicht mehr basilikalen System auf ein saalartiges Langhaus eine Vierung mit zu flachen Apsiden zurückgebildeten Kreuzarmen folgen. Diese Umbildung der Kreuzform wird in der Kunst der Nachbarländer im System sowohl in Palladios Redentore, als auch in der Kirche von Val-de-Grâce in Paris vorweggenommen.

In radikalerer Weise vollzieht sich beinahe gleichzeitig mit dem Bau von Melk die Lösung von der Raumfolge des Gesù in *St. Jakob* in *Innsbruck* (1724 vollendet). Die Elemente des römischen Schemas sind zwar noch da, aber sie werden in neuer Art miteinander verbunden. Die Tambourkuppel wird aus der Vierung über das Chorquadrat gerückt. Dieses gewinnt dadurch, trotz seiner, gegenüber dem

(23) Beispiele: S. Lorenzo, S. Maria delle Grazie, S. Vittore in Mailand, Il Redentore in Venedig.

Langhaus geringeren Breite, den räumlichen Hauptakzent, eine Gestaltung, die in S. Maria dei Miracoli, S. Giobbe und S. Fantino in Venedig und S. Fedele in Mailand ihre oberitalienischen Vorläufer besitzt (24). Die Halbkreisapsiden gehen als solche ebenfalls auf Oberitalien, und zwar im besonderen auf Mailand und Como zurück, wobei der Dom von Salzburg vermittelt haben mag. Das seiner Vierungskuppel beraubte Querschiff läßt sich in dieser Gestaltung nicht von Italien, sondern eher von den Bauten der Vorarlberger Meister ableiten (25).

Entsprechend den für S. Jakob maßgebenden venezianischen Bauten ist in der Stiftskirche von *Wilhering* (1733ff.) das Langhaus als weiter Saal behandelt (26). Vierung und Kuppel fallen wieder zusammen, doch zeigt die gegen den Chor zu engere Öffnung der Vierung auch hier jenes vom Gesùtypus abweichende Prinzip der Raumverjüngung, das ursprünglich von dem an sich mehr optisch gestaltenden Oberitalien ausgeht und im gleichzeitigen süddeutschen Kirchenbau seine Parallele hat (27). Im Sinne einer Entfernung von italienischer Gestaltung haben Wände und Wölbungen noch stärker als in Melk ihren tektonischen Charakter verloren. Dies zeigt sich einmal in der Dekoration, dann aber auch in den Anlagen des Gebälkes, das über sich noch eine Attika besitzt, so daß, ähnlich wie in St. Michael in München, der eigentliche Wölbungsansatz nicht mehr zur Geltung kommt. Die Grenze zwischen Wand- und Wölbungszone wird ferner durch die reichliche Dekoration verunklärt, und in ähnlichem Sinne lockert sich die Struktur in den Segmentbogen, welche das Hauptgebälk über den Seitenkapellen bildet.

Ähnlich wie die basilikale Kreuzkuppelkirche, weist auch der Typus der *vierungslosen Basilika* in Österreich eine Reihe schon vor 1660 entstandener Werke auf (z. B. Wien, Jesuiten, Prag, St. Ignatius).

(24) Seine monumentale Ausprägung erfährt dieses Raumprinzip nicht in Oberitalien, sondern um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom in S. Maria in Campitelli.

(25) Vgl. die Entwicklung dieses Raumteiles von Obermarchtal bis Dießen.

(26) Auch für diese Raumform finden sich deutliche Entsprechungen in den venezianischen Saalkirchen. Vgl. hierzu P. Frankl: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, p. 64 oben.

(27) Vgl. Dießen und Berg am Laim.

Die Zeit nach 1660 wendet diesen in Italien für kleinere Kirchen allgemein üblichen, aber auch in Frankreich vorkommenden Typus (28) in Neubauten und Umbauten an, ohne daß es vorerst zu stärkerer Abwandlung im Sinne einer Entfernung von der Baukunst der Nachbarländer kommt. Eine Komplizierung der Wandbildung tritt erst seit ca. 1710 ein, indem einzelne Abschnitte des bisher gerade geführten Gebälkes in kurvige Schwingungen gebracht werden. Dieser Vorgang, der in Italien weniger seine Vorbilder als Parallelen besitzt (29), trat in Bezug auf sämtliche Typen des österreichischen Baues zum ersten Male in Melk auf. Dort wie in *Spital am Pyhrn* (1718) und der Exminoritenkirche in *Linz* (1753–71) vollzieht sich diese Bewegung nur in den Pfeilerintervallen. In der für Österreich bezeichnenden Weise, die sich von Böhmen und Schlesien, aber auch von einzelnen Bauten in Deutschland unterscheidet, bleiben die wichtigen struktiven Glieder, nämlich Pfeiler und Gewölbgurten, in ihrer axialen Stellung.

Zu einer weiteren Komplizierung des vierungslosen, basilikalen Raumes bietet Italien, mit Ausnahme der allgemeinen Anregungen durch die bewegten Räume Borrominis und Guarinis, weniger Vorbilder als Parallelen. Es ist die Umformung des Raumes zu einem «geigenkastenähnlichen» Gebilde (30). In Italien findet sich diese Form in Rom

(28) Z. B. St-Louis-des-Invalides, Paris.

(29) Eine bewußt auf Bewegung des Raumeindruckes zielende Gestaltung der Innenwände ist in Italien verhältnismäßig selten. Kurvige Wandbildungen finden sich mehr in der italienischen Außenarchitektur, wo eine bereits in den Exedren der Spätantike ausgebildete Überlieferung wieder aufgenommen wird. Vgl. im Profanbau die Entwicklung vom Hof der Villa Madama bei Rom über das Collegio Elvetico in Mailand bis zum Pal. Carignano in Turin. Noch wichtiger ist die Entwicklung, welche in dieser Beziehung die römische Kirchenfassade seit Pietro da Cortona durchmacht. Im kirchlichen Innenraum ist es nur die durch Borromini und Guarini in der Hauptsache repräsentierte freie Richtung des italienischen Barocks, welche den Raummantel aus sich gegenseitig kontrastierenden Kurven bildet. Die Zeit nach 1720, die in Rom, Oberitalien, und hier namentlich in Piemont, eine größere Zahl architektonisch bewegter Räume entstehen sieht, bedeutet gegenüber den bewegten Räumen in Deutschland nicht mehr eine Vorstufe, sondern bereits eine Parallele.

(30) Dieser Ausdruck bei C. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles in Italien, p. 480, ferner bei P. Frankl in den «Entwicklungsphasen», p. 73.

in S. Maria Maddalena, in Mailand in S. Francesco da Paola, beides Bauten aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts. In den habsburgischen Ländern läßt sich diese Raumform aus einer Verringerung der Jochzahl auf zwei, im Gewölbe durch böhmische Kappen und durch seitliche Ausweitungen zentralisierte Raumabschnitte ableiten, wobei sich an den Enden der Hauptachse einander konforme Altar- und Orgeljoche anschließen. Dieser Typus wird vertreten durch die Pfarrkirche in *Kremsier*, die Ursulinerinnen- und Salvatorkirche in *Prag*, ferner durch die Karmeliter- und Franziskanerkirche in *St. Pölten*. Einzig die letztere bildet die seitlichen Wände in einer den italienischen Bauten dieses Typus' analogen Form zu flachen Kurven um; die anderen Bauten nähern sich der Form des Geigenkastens durch eine stark vortretende, eckige, mittlere Pfeilermasse.

Während unter diesen Bauten auch die in Prag entstandenen, in einer sonst nur für Österreich bezeichnenden Zurückhaltung, ihre Pfeiler und Gurten in gerader, d. h. axialer Stellung belassen, geht die Klosterkirche von *Woborischt* (1711 vollendet) hierin einen bedeutenden Schritt weiter. In diesem Werk werden nicht nur die Pfeilerintervalle, sondern auch die Pfeilermassen selbst zwischen den beiden mittleren Jochen in konkaven Einziehungen bewegt. Noch wichtiger ist aber, daß in der in den Longitudinalbauten Guarinis vorgezeigten Art (31), die Gurten nicht mehr axial, sondern entsprechend der Stellung der Pfeiler diagonal geführt werden. Während jedoch in den Werken Guarinis den kuppelartigen Abschlüssen der einzelnen Raumabschnitte immer noch im Grundriß seitliche Ausweitungen entsprachen, entsteht jetzt ein als synkopisch zu bezeichnender Rhythmus, indem über einem Zusammentreten der Wände, d. h. zwischen den mittleren Pfeilermassen, die stärkste Erhöhung der Decke, nämlich die durch eine gemalte Architektur charakterisierte Flachkuppel entsteht. Zu seiner folgerichtigsten Ausbildung gelangt allerdings das Prinzip des synkopischen Rhythmus noch nicht hier, sondern in der stärker durch die einheimische Überlieferung beeinflußten nichtbasilikalen Raumart. Dennoch zeigt auch schon Woborischt, wie die Entwicklung nördlich der Alpen bereits deutlich über Guarini hinausgegangen ist (32).

Die Komplizierung des Raumes spielt sich in Woborischt noch innerhalb des basilikalen Wandsystems ab. Dasselbe Prinzip der synkopischen Gewölbebildung steht auch am Ende der Entwicklungsreihe des *nicht basilikalen, vierungslosen Raumtypus*.

Diesen Typus zeigen vor allem die Kirchen der österreichischen Landschaft. Es handelt sich dabei um eine Gruppe von auch sonst am Alpennordrand vorkommenden Räumen, die in ihrem Wand- bzw. Freipfeilersystem auf die gleiche spätgotische Wurzel zurückgeht (33). Was die österreichischen Bauten von den von St. Michael in München ausgehenden, verwandten Werken unterscheidet, ist, außer dem Fehlen eines Querschiffes, das Nichtvorhandensein der Attika. Hingegen ist auch innerhalb der Emporen das Hauptgebälk kontinuierlich durchgeführt. Diese Unterschiede rücken die österreichischen Bauten näher an den vierungslosen Longitudinalbau italienischer Art, als die Vertreter der deutschen Gruppe.

Die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt zwar keine Veränderungen der Raumform als solcher, aber eine Umbildung der einzelnen Glieder zu größerem plastischen Reichtum. Vor allem die Gebälke und Kapitäle erfahren eine Ausbildung, die sich stärker klassischen Formen nähert. Im einzelnen werden in der Übernahme einer klassischen Gebälkteilung, sowie des Kompositkapitäls lombardisch-venezianische Spielarten verwendet, die in Oberösterreich vor allem durch die Stukkatoren der Carloneschule Verbreitung finden (34). – Die hier skizzierte Entwicklung belegen als deutlichste Beispiele der in seiner einzelnen Durchbildung flächig zurückhal-

(31) Vgl. in Guarinis Arch. civ. die Pläne für S. Filippo Neri in Turin (publiziert in A. E. Brinckmanns «Theatrum novum Pedemontii», Tafel 220), S. Maria in Lissabon und den Idealgrundriß (beide abgebildet bei Brinckmann: «Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann», p. 5).

(32) Eine Gruppe, zum Teil vor Woborischt entstandener böhmischer Kirchen, Oparan (Topographie der historischen und Kunstdenkmäler im Königreich Böhmen, Wien 1898 ff., Bd. XLII), Nová Paka (Böhm. Kdkm. XXXI) und die Clarissinnenkirche in Eger (1711) zeigt ebenfalls windschief seitlich gekrümmte Gurten, die jedoch so geführt sind, daß über den wichtigen Raumerweiterungen ovale Kuppeln entstehen. Ein synkopischer Rhythmus im Sinne von Woborischt ist also in diesen Räumen noch vermieden.

(33) Vgl. H. Riehl: Barocke Baukunst in Österreich, p. 6.

(34) Vgl. H. Hoffmann: Der Stuckplastiker G. B. Barberini. Augsburg 1928.

tende Raum von *Vorau* (1660), oder die im Fehlen eines durchgebildeten Gebälkes beinahe asketisch schmucklos wirkende Jesuitenkirche in *Leoben* (1664). Diesen am Anfang unseres Zeitraumes stehenden Bauten antworten ungefähr eine Generation später, die in ihrer dekorativen Auskleidung plastisch strotzenden Räume, wie *Waldhausen* (1693) oder *Garsten* (1677–85). Die dazwischen liegende Entwicklung vollzieht sich also nicht an der Konstruktion des Gesamtraumes, sondern nur innerhalb der die Erscheinung bestimmenden Dekoration. Einzig in der Klosterkirche von *Schlierbach* (1679–85) wird auch das System des Raumes in der Durchgliederung der bisherigen Tonne durch Flachkuppeln entsprechend der Entwicklung der Vierungsbasilika verändert.

Um 1720 übernimmt auch der nicht basilikale Raum die Kurvierung einzelner Wandteile. Bezeichnend für die österreichischen Werke ist auch hier die Beschränkung der Bewegung auf die Pfeilerintervalle, während, wie im basilikalen Wandsystem, die Pfeiler selbst axial gestellt bleiben. Wie weit im nichtbasilikalen Raum, der als Gattung von der deutschen Überlieferung ausgeht, diese neue Wandgestaltung unter der Mitwirkung Italiens entstanden ist, dafür sind ähnliche Erwägungen maßgebend, wie sie bereits in der Behandlung der basilikalen Raumform angestellt worden sind. Daneben zeigt ein Bau, wie die Kirche von *Dürnstein* (1720–30) im besonderen, wie die kurvige Schwingung der seitlichen Raumfassung nicht von der eigentlichen Wand, sondern von dem bereits in der Jesuitenkirche in *Klattau* (1655–75) in dieser Weise gestalteten Einzelmotiv der Emporen ausgegangen ist.

In einem etwas bestimmteren Verhältnis zu Italien steht die durch die Jesuitenkirche in *Olmütz* (1712 bis 1719), St. Johannes in *Liegnitz* (1714–20), das Langhaus von S. Niklaus auf der Kleinseite in *Prag* (1673/1703–11) und das Langhaus der Zisterzienserkirche von *Grüssau* dargestellte schlesisch-böhmische Gruppe von nicht basilikalen Wandpfeilerkirchen. Das von den Longitudinalbauten Guarinis ausgehende Prinzip der Übereckstellung der Pfeiler ist hier in einer ursprünglich unitalienischen, auf die deutsche Spätgotik zurückgehenden Raumart verwendet. Unitalienisch und an die deutsche Spätgotik anknüpfend ist auch die Art, wie die Übereckstellung in Erscheinung tritt. Das Abnormale der Stellung ist nicht, wie bei Guarini, in betont kapriziöser Weise hervorgehoben, sondern die durch weiche Schwellungen miteinander verbundenen, schräggestellten Pilaster fügen sich zu einer einheitlich gebildeten, gleichsam natürlich gewachsenen Pfeilermasse zusammen.

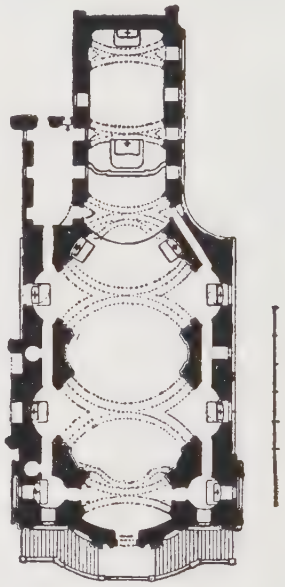
Während in den genannten Bauten trotz der Schiefstellung der Pfeiler die Gewölbegurten noch rechtwinklig zur Wand geführt sind, wird in St. Margareth in *Brevnow* (1715 vollendet) aus der diagonalen Pfeilerstellung die Folgerung auch für die Gestaltung der Gewölbe gezogen. Vorbilder finden sich hierfür in den Langbau-Plänen Guarinis. Diesen gegenüber sind indessen die Unterschiede bedeutend. Sie liegen einmal in der Form des nicht basilikalen Pfeilerraumes, der auch ohne Emporen durch seine Tradition ungleich deutscher ist als Woborischt, wo die basilikale Raumart die Wölbungsform der schiefgeführten Gurten erreicht. Wesentlich ist jedoch vor allem die neue in Italien nicht vorkommende Anwendung, welche hier das von Guarini entwickelte Prinzip der schräg geführten Gurten erfährt. In den Abbildungen der «Architettura civile et ecclesiastica» zu S. Filippo-Neri in Turin, S. Maria in Lissabon, dem Idealplan und vor allem in dem an gleicher Stelle veröffentlichten Entwurf für eine Kirche in Öttingen bei Prag (35), bilden die aus den übereckgestellten Pfeilern emporsteigenden Gurten eine vieleckige Kuppel, deren Scheitel über die Mitte eines bereits durch die diagonal gestellten Pfeiler zentralisierten Raumteiles zu liegen kommt. Die Gurten als solche sind dabei noch nicht als Kurven windschief geschwungen, sie bilden in ihrer Projektion auf den Grundriß immer noch gerade Linien. Diese Gestaltung entspricht dem italienischen Bedürfnis nach der Körperlichkeit des Raumes, der zwar in seiner Peripherie aufs stärkste modifiziert, nie aber in seiner Vertikalachse deformiert wird. In sämtlichen Räumen Guarinis, auch in seinen Zentralbauten und ebenso in der übrigen neueren Baukunst Italiens, fallen innerhalb der einzelnen Raumabschnitte die durch die Ausweitungen der Wand gegebenen Grundrißzentren mit den höchsten Punkten des Aufrisses zusammen. Von einer eigentlichen Synkopenbildung, d. h. von einer Verschiebung des Wölbungsrhythmus gegenüber dem Wandrhythmus in der Weise, daß die vom Ge-

(35) Arch. civ. Tafel 19–21.

wölbescheitel fallenden Lote gebrochen und verschoben werden, kann daher auch bei Guarini, dem äußersten Exponent der italienischen Architektur, noch nicht gesprochen werden. Erst in Brevnow entstehen durch die Illusionsmalerei noch besonders betonte Erweiterungen der Wölbungen gegenüber Verengerungen der Wand, die ihrerseits durch die vorspringenden Pfeiler charakterisiert werden. Die aus den diagonal gestellten Pfeilern aufsteigenden Gurten werden jetzt windschief, d. h. in der Projektion auf den Grundriß eine Kurve darstellend, geführt. Das gleiche zeigt sich bei Guarini nur an sekundären Stellen in einzelnen Zentralräumen, nicht aber in der Überwölbung der Mittelschiffe in seinen Longitudinalbauten (36). In Brevnow wird durch diese neuen Bildungen die ursprünglich einheitliche Wölbung in einzelne, gegeneinander gestellte, queroblonge Wölbungssegmente, man kann nicht mehr sagen aufgeteilt, sondern geradezu zertrümmert, eine Bildung, die nicht in Italien, sondern in der nordischen Gotik ihren Ursprung hat. Die Gotik hatte zum ersten Male gegenüber der von der Spätantike ausgehenden romanischen Wölbungstechnik den oberen Teil der Raumkörper durch die Auflösung der kompakten Wölbungsschale zu einzelnen, konvergierenden Wölbungssegmenten deformiert. In Brevnow wiederholt sich dieser Vorgang innerhalb der barocken Formensprache, wobei die gotischen Analogien im nahen Wladislav-Saal der Prager Burg in einer schon weitgehend barocken Erscheinung vertreten sind.

Die synkopische Raumgestaltung tritt in Brevnow noch verhältnismäßig zaghaft auf. Konsequenter und wirkungsvoller entfaltet sie sich nicht mehr in Böhmen, sondern im benachbarten Ostfranken, in *Banz* (1710) (Abb. 5). Auch dieser Raum geht vom einheimischen Wandpfeilerschema mit eingezogenem tiefen Chor aus. Gegenüber Brevnow erscheinen Emporen. Wichtiger aber ist die Übernahme der in basilikalen Räumen Österreichs und Böhmens ausgebildeten Geigenkastenform, indem eine mittlere Pfeilermasse das Schiff in zwei hauptsächliche Abschnitte teilt. Diesen Raumteilen, deren seitliche Erweiterung noch durch hochräumige Emporen betont wird, entsprechen in den sich windschief tangierenden Deckengurten Einsenkungen der Wölbung, während andererseits in der Mitte des Raumes über den Einziehungen der Wand, d. h. den durch Nischen nur leicht gehöhlten Pfeilermassen in der Wölbung, eine Kuppel entsteht.

Im Gegensatz zu Böhmen, wo neben der nicht mehr axialen Führung der Gurten auch die Pfeilerstellung auf Guarini zurückgeht, schließt sich in



Banz, Klosterkirche

Banz die Wandgestaltung stärker an römische Vorbilder an. Die bewegten, mit Nischen und Pilastern besetzten Wandteile Borrominis (vgl. besonders das Innere von S. Ivo und die Fassade von S. Maria dei Sette Dolori), die bereits der Raum von Kappel (1685–89) und, in unbewegter Weise, das Innere des Domes von Fulda (1704–12) zeigen, werden auch hier übernommen. Dabei unterbrechen allerdings in Banz Kapellen und Emporen den Wandzusammenhang in einer Weise, wie sie bei Borromini nicht vorkommt.

Banz nimmt eine ausgesprochene Zwischenstellung ein. Einerseits faßt der Bau die Ergebnisse der böhmischen Entwicklung zusammen, die sich zur selben Zeit bereits weitgehend gegenüber Italien verselbständigt hat. Andererseits tritt Banz wieder in nähere Beziehungen zu Italien. Dies zeigt sich in der stärkeren Körperlichkeit der Raumbildung: Pfeiler, Nischen, Pilaster und Gurten,

(36) Vgl. die Pläne Guarinis für Oropa (Abb. bei A. E. Brinckmann: Theatrum . . .) und für S. Filippo Neri in Casale (Abb. bei A. E. Brinckmann: Hdb. 2. Aufl.).

aber auch das stärker zentralisierte Schiff als Ganzes sind gegenüber Woborischt wieder mehr körperlich geschlossen gebildet und in der Wirkung plastisch geworden. Durch diese stärkere Anlehnung an die italienische Architektur wird es auch verständlich, daß Banz, trotz allen grundsätzlichen Unterschieden, die es mit Brevnow und Woborischt gemein hat, denselben Baumeister besitzt, wie der streng italianisierende Dom von Fulda. Aus der gleichen stärkeren Beziehung zur italienischen Baukunst heraus steht Banz auch den Werken J. B. Neumanns näher, als jene aus der allgemeinen Entwicklung des Sakralbaues sich bereits als Extreme absondernden, böhmischen Bauten.

Zusammenfassung

Der longitudinale Kirchenbau Österreichs und Böhmens seit 1660 zeichnet sich gegenüber den Leistungen der gleichen Epoche in Deutschland durch die geschlossenen Entwicklungsreihen seiner sämtlichen Typen aus, deren wichtigste Möglichkeiten im allgemeinen bis 1720 bereits zur Entfaltung kommen. Damit gewinnt der österreichische und böhmische Kirchenbau jenen Vorsprung, der es bis zu einem gewissen Grade erlaubt, Österreich von 1720 an als eigenes, gebendes Nachbarland Deutschland gegenüberzustellen. Die Voraussetzungen zu diesem Vorsprung liegen letztlich in den engeren geographischen und politischen Beziehungen zu Italien.

Dieser frühe Beginn der architektonischen Auseinandersetzung mit Italien zeigt sich vor allem in der Raumgattung der Kreuzkuppelbasilika. Die strengen Vertreter dieses durch den Gesù für die neuere Baukunst festgelegten Typus, liegen bereits vor 1660, während demgegenüber die Werke der hier behandelten Zeit schon Abwandlungen und Weiterbildungen bedeuten. Die in diesem Zeitraum entstandenen Werke bringen teils eine Vereinfachung durch Weglassung des Kuppeltambours (37), teils eine Komplizierung des Langhauses, indem die einzelnen Joche durch böhmische Kappen oder Flachkuppeln zentralisiert werden. Einzig Melk hält sich im System streng an die Raumkomposition des Gesù, bildet aber zugleich die italienischen Kontraste zwischen den einzelnen Raumteilen, wie innerhalb der Struktur, zu einem für den österreichischen Barock bezeichnenden «schwebenden Gleichgewicht» um. Während in Melk die Erscheinung einen vollkommen unitalienischen Charakter annimmt, weichen die späteren Bauten, die dem Schema der kreuzförmigen Kuppelbasilika folgen, auch im System in stärkerem Maße vom Typus des Gesù ab. Die Lösung vollzieht sich im allgemeinen unter Anlehnung an oberitalienische Raumformen. So folgt die Raumkomposition von St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag Palladios Redentore und ebenso auch Val-de-Grâce in Paris, während österreichische Bauten, wie St. Jakob in Innsbruck und Wilhering, sich an einzelne, schon früh das Prinzip der Raumverjüngung verwirklichende, venezianische Bauten anschließen. – Eine weitere Abweichung vom Gesùtypus zeigen jene böhmisch-schlesischen Kirchen, in denen, unter Beibehaltung des kreuzförmigen Grundrisses, das Langhaus nicht mehr basilikal, sondern in der Art des deutschen Wandpfeilerraumes gestaltet ist (St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag; Grüßau).

Die Entwicklung der kreuzförmigen Kuppelbasilika vollzieht sich in Österreich als eine Rückbildung einzelner Teile (Kuppeltambour, Vierung) und als eine Verbindung des Gesùschemas mit anderen italienischen und deutschen Raumformen. Schwieriger zu bestimmen ist die Herkunft der Komponenten, welche die Raumform der vierungslosen Basilika in Österreich bilden: Die Raumart als solche geht in ihrer tektonischen Scheidung von Wand und Deckenzone durch ein kontinuierliches, den Raumeindruck bestimmendes Gebälk ebenfalls auf Italien zurück. Neu gegenüber Italien ist an einzelnen Bauten die Verbindung des basilikalen Schemas mit zwanglos dem System eingefügten, weiträumigen Emporen, eine Gestaltung, die in dieser Art auf Frankreich hinweist (St-Paul-St-Louis in Paris, St-Louis-des-Invalides in Paris, St. Ignaz in Prag). – Die Entwicklung des basilikalen, vierungslosen Raumes bringt vorerst eine Bereicherung der Wandzone durch die kurvige Gestaltung der einzelnen Wandabschnitte. In gleicher Weise hatten bereits Borromini und Guarini einzelne ihrer Räume in Bewegung gebracht. Indessen findet dieser Vorgang in Italien erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts weitere Verbreitung. Bei der Entstehung bewegter Räume innerhalb des österreichischen und böhmischen Barocks stellt sich die Frage, wie weit diese Raum-

(37) Vgl. Wien: Dreifaltigkeitskirche, Maria-Hilf; Klattau.

gestaltung von Italien unmittelbar abhängig oder wie weit sie das Ergebnis eines eigenen Strebens nach Komplizierung ist. Dies letztere ist das wahrscheinliche bei der Bildung des «geigenkastenförmigen» Raumes, der sich, wie bereits anläßlich der Einzeluntersuchungen dargelegt, unmittelbar aus der Gliederung des einschiffig vierungslosen Raumes in zwei zentralisierte Joche ableiten läßt. Die aus der Umformung des Raumes zum Geigenkasten, sowie der Schrägstellung der Pfeiler folgende Deckenbildung mit schräggeführten Gurten geht in ihren Elementen auf Guarini und den ihm folgenden piemontesischen Spätbarock zurück. Neu gegenüber Italien ist der synkopische Rhythmus.

Am wenigsten abhängig von fremdem Anteil verhält sich der nicht basilikale, vierungslose Raum, dessen System genetisch unmittelbar mit der spätgotischen Wandpfeilerkirche zusammenhängt. Wie in der basilikalen Spielart des vierungslosen Raumes zeigt sich auch hier die seit ungefähr 1710 einsetzende Komplizierung in der Bewegung des Raumes durch Kurvierung einzelner Wandteile. In Österreich selbst geschieht dies gemäßigt, unter Beibehaltung einer festen, axial orientierten Struktur; in Böhmen, Mähren und Schlesien dagegen durch Verschiebung der einzelnen struktiven Glieder aus ihrer normalen Stellung, im Anschluß an die Pfeilerstellungen Guarinis, dessen Einfluß durch den Entwurf für St. Maria in Öttingen bei Prag unmittelbar ins Herz von Böhmen gelangte. Nur zwei Werke, Brevnow und das noch im böhmischen Einflußgebiet liegende Banz, gliedern die Wölbung durch windschiefe Gurten, die nicht mehr, wie bei Guarini, nur in Nebenräumen vorkommen (38), sondern in synkopischem Rhythmus zur Wandgliederung den Hauptraum selbst überspannen. Über Guarini hinaus gehen diese beiden Werke in ihrem synkopischen Rhythmus, der damit verbundenen Brechung der vertikalen Raumachsen, sowie der daraus entstehenden Deformierung der einzelnen Raumvolumen. Durch diese Eigenschaften unterscheiden sich Brevnow und Banz von Werken, wie die Clarissinnenkirche in Eger, Nová Paka und Oparan, in denen die windschiefen Gurten zwar auch schon über dem Hauptraum verwendet werden, jedoch noch nicht jene von Italien so grundsätzlich abweichende Deformierung der Raumkörper auftritt. – In Wobořischt, vor allem aber in Brevnow und Banz, nähert sich die barocke Baukunst der östlichen Gebiete von innen heraus wieder der Gotik. Bereits um 1720 hat hier die Entwicklung die von Italien übernommene Körperlichkeit der Raumteile und der Mantelformen derart umgestaltet, daß sie in ihrem Wesen dem den Gegensatz von Last und Stütze verneinenden und den kompakten Raumkörper zerspaltenden Charakter der Gotik ungleich näher steht als der italienisch-antiken Architektur.

Unter den Nachbarländern, deren Einflüsse und Anregungen die Entwicklung des südostdeutschen Kirchenbaues nähren, nimmt Italien den unbedingten Vorrang ein. Eine mögliche Wirksamkeit französischer Baukunst zeigt sich nur in der Kollegienkirche Fischer v. Erlachs in Salzburg und der dieser folgenden Schloßkirche von Heiligenkreuz-Gutenbrunn, ferner in der Emporenbildung von St. Ignatius in Prag sowie in der Vierung von St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag. Die Werke, in denen italiensche Baukunst absolut herrscht, die großen Kreuzkuppelkirchen der Zeit um 1600, liegen indessen vor der hier behandelten Epoche, so daß das hier gegebene Bild von der Entwicklung des Verhältnisses zwischen österreichischer und italienischer Baukunst kein ganz vollständiges sein kann. Anders verhält es sich in Bezug auf den Zentralraum und seine Ableitungen, also Raumgattungen, die wie der Ovalbau schon als ausgesprochen österreichich bezeichnet wurden und die es rechtfertigen, erst an jener Stelle näher auf die regionalen Besonderheiten des österreichischen und böhmischen Barocks einzugehen.

(38) Vgl. die Entwürfe für S. Filippo Neri in Casale und für die Kirche von Oropa, ferner die Öffnungen der Seitenkapellen in S. Maria in Lissabon (Abb. 60 und 61 bei A. E. Brinckmann, Hdb.).

2. Kapitel

DIE ENTWICKLUNG DES LONGITUDINALBAUES IN DEUTSCHLAND VON 1660 BIS 1720

Wie in Österreich lassen sich auch im eigentlichen Deutschland innerhalb des Longitudinalbaues drei wesentliche Typen, das Schema des Gesù, die vierungslose Basilika und der vierungslose Pfeilerraum, unterscheiden. Am Anfang der

Epoche treten die einzelnen Typen in reiner, unvermischter Form auf, während es im Verlauf der Entwicklung zu den verschiedenartigsten Verbindungen kommen wird.

Der basilikale Longitudinalraum mit Vierungskuppel, oder das Schema des *Gesù*, wird in der Gestalt eines Vorläufers im Dom von *Kempten* (1656) vertreten. Hier erinnert erst die allgemeine Komposition an italienische Vorbilder, während indessen die einzelnen Raumteile in durchaus unitalienischer Weise gebildet sind, eine Tatsache, an der die verschiedenen italienischen Einzelheiten, wie das palladianische Bogenmotiv der Emporen, nichts zu ändern vermögen.

Was in Kempten noch ungeschickt und tastend versucht worden war, das bringen in vollendeter Klarheit die Kuppelbasiliken von München und Würzburg. Vor allem *St. Cajetan* in *München* (1663 bis 1675) (Abb. 3) stellt den Typus des Gesù in rein italienischer Ausprägung dar. Was von der Kirche Il Gesù in Rom im einzelnen abweicht, die Attika, sowie das Fehlen der Emporen und die Ersetzung der Pilaster durch Halbsäulen, bedeutet noch keine deutsche Umbildung, sondern Anlehnungen an italienische Variierungen des Gesù, wie S. Andrea della Valle, und an bolognesische Säulenstellungen. *Stift Haug* in *Würzburg* (1670–91) verändert in den ausladenden Querschiffen und in den polygonalen Abschlüssen der Kreuzarme bereits stärker das Schema des römischen Gesù, bringt aber damit noch immer italienische, im besonderen mailändische und comaskische Elemente (39).

Im Gegensatz zu Österreich, wo die italienischen Kuppelbasiliken seit ihrem Aufkommen zu Anfang des 17. Jahrhunderts sich in wenig unterbrochener Reihe bis ins 18. Jahrhundert hinein erhalten, kennt Deutschland diese strenge Nachfolge nicht. Die Bauten, welche in allgemeinen Zügen die italienischen Kuppelbasiliken weiterführen, verlieren schon bald wieder die römische Fassung, um in freien Verbindungen mit anderen Raumformen das Schema des Longitudinalbaues mit Vierungskuppel weiterzupflegen.

Bereits die Zisterzienserkirche in *Waldsassen* (1685–1704) verändert, bei Beibehaltung des basilikalen Aufrisses, die Kreuzform des Gesùschemas im deutschen Sinne. Der Tambour ist der Flachkuppel gewichen, und die Querschiffe bleiben innerhalb der Flucht der Außenmauern. In deutscher Art sind im Aufriß durch die Emporen die Horizontalen durchbrochen, während die Verbindung der Kapellen mit den über ihnen liegenden Emporen auf die Anregung römischer Kapellen des Hochbarocks zurückgehen könnten. Als Ganzes zeigt der Bau gegenüber der Theatinerkirche und Stift Haug eine Lösung von dem strengen, durch den Gesù gewissermaßen kanonisch festgelegten Typus der italienischen Kuppelbasilika. Diese Lösung vollzieht sich in der Anwendung ausgesprochen deutscher Elemente, nämlich der tambourlosen Kuppel, des besonders langgestreckten Mönchschores, der kurzen Querschiffe und der brückenartigen Emporen. –

Noch stärker macht sich die Umwandlung der italienischen Kuppelbasiliken in jenen Kirchen geltend, welche den basilikalen Aufriß fallen lassen und statt der quadratischen Vierung ein breiteres, querrechteckiges Joch vor den Chor setzten. Hierin kehrt *St. Martin* in *Bamberg* (1686–93) zum Schema von St. Michael in München zurück, wobei, wie dort, der basilikale Aufriß durch das mit Emporen verbundene Wandpfeilersystem ersetzt wird. Wenn der Raum in seiner Gesamtbildung, wie auch in seinen einzelnen Gliedern, plastischer wirkt als St. Michael in München, so ist dies ein Zeichen der allgemeinen Wandlung, die sich seit dem Eindringen des italienischen Empfindens im deutschen Kirchenbau vollzogen hat. Den unpersönlich-internationalen Charakter des Raumes kann man auf die isolierte Lage des damals als Kunstzentrum nicht überragend bedeutenden Bamberg zwischen den unmittelbarer mit italienischer Kunst verbundenen Zentren München, Prag und Würzburg zurückführen.

Neben St. Martin in Bamberg bedeutet auch die Wallfahrtskirche von *Walldürn* (1698–1709) innerhalb des Dienzenhofer Kreises eine noch unvollkommene Annäherung an Italien, indem der Raum zwar basilikal und kreuzförmig, jedoch ohne quadratische Kuppel und mit einem in mittelalterlicher Art polygonal gebrochenen Chor gebildet ist. Demgegenüber bedeutet der Dom von *Fulda* (1704–12) einen neuen Höhepunkt in den deutschen Bemühungen um die italienische Kuppelbasilika. Alle wesentlichen Elemente des Gesùschemas, das seit seiner letzten vollständigen Aus-

(39) Chorumgang von S. Maria presso S. Celso in Mailand, S. Fedele und Dom in Como.

prägung in der Münchner Theatinerkirche bereits wieder starke Abwandlungen durchgemacht hatte, sind hier von neuem in einer bedeutenden Schöpfung vereinigt. Die in deutlich körperlich wirkende Raumteile gegliederte Gesamtanlage zeigt auch im einzelnen einen stark italienischen Charakter. Wesentlich gegenüber einem Werk, wie der Theatinerkirche in München, ist indessen, daß nicht mehr ein einzelnes fremdes Vorbild dem Dom von Fulda zugrunde liegt, sondern daß eine Mehrzahl von ihrem Ursprung nach verschiedenen italienischen Anregungen miteinander verbunden sind. Dem Schema der Kreuzkuppelkirche folgend, zeigt die Anlage die Kreuzform mit gleichmäßig ausgebildeten Kreuzarmen (wobei der durch den Hochaltar abgetrennte Mönchschor nicht mitgerechnet ist), über der Vierung die Tambourkuppel und ein basilikales Langhaus. Im besonderen setzt sich das Langhaus aus dem Wandsystem von S. Pietro in Rom und Elementen des späteren römischen Kirchenbaues zusammen. So sind die durch Doppelpilaster zusammengefaßten Pfeilerarkaden der Peterskirche durch schmale Zwischenjoche aufgelockert, die unten mit gerade abschließenden Öffnungen, oben mit Figurennischen besetzt sind. Als Ganzes entsteht dadurch ein Rhythmus der Öffnungen in der Art von Palladios Basilika in Vicenza, während das Nischenmotiv an dieser Stelle seine bedeutsamste Ausprägung in Borrominis Umbau der Lateranbasilika gefunden hat. Im Prinzip ebenfalls mit der Lateranbasilika verwandt ist der in den Seitenschiffen vorhandene, rhythmische Wechsel von dunkleren Tonnen und helleren Kuppelräumen, wobei allerdings die Verwendung von Säulen ein im Lateran nicht vorkommendes oberitalienisches Motiv darstellt. Deutlich auf den Chor von SS. Apostoli in Rom weisen die aus einem balkonartigen Portikusfragment bestehenden Emporen in den Kreuzarmen hin.

Im südlichen Bayern bleibt das Vorbild der Theatinerkirche ohne Nachfolge. Selbst solche Werke, die, gleich St. Martin in Bamberg, das Gesùschema stärker abwandeln, sind selten. Als ein Beispiel unter anderen wäre hier die Benediktinerkirche von *Tegernsee* (1684) zu nennen, die bei basilikalem Aufriß das durchgehende, Wand- und Deckenzone scheidende Gebälk beibehält, den Tambour jedoch durch die Flachkuppel ersetzt. Andere Beispiele derartiger Umbildung sind die *Karmeliterkirchen* in München, Würzburg und Regensburg. Bezeichnend für diese Werke ist das strenge Festhalten an einem internationalen Schema (40) und das Ausschließen von besonderen deutschen Raumtendenzen, wobei auch die Rückbildung der Tambourkuppel ihre Parallelen in den Nachbarländern, namentlich in Frankreich, besitzt. Was diese Kirchen von Italien unterscheidet und eher Frankreich nahe kommt, ist das Vermeiden stärkerer plastischer Akzente, sowie eine in diesen Räumen leicht als nüchtern empfundene Klarheit des architektonischen Aufbaues. Die Erscheinung der süddeutschen Karmeliterkirchen findet in Nordwestdeutschland eine Parallele in St. Maria in der Schnurgasse in Köln.

Als ein verhältnismäßig später Bau übernimmt die Augustinerkirche von *Rohr* (1717–19) die reduzierte Form der Kuppelbasilika. Auch hier ist der Tambour durch die Flachkuppel ersetzt, die sich durch das auf- und abschwingende Gesimse der Form der Hängekuppel nähert. Die Art, wie Kuppel, Zwickel und Kuppelschale miteinander verbunden sind, läßt an St-Sulpice in Paris denken. Ebenso erinnert an Paris die unter ihrer üppigen Dekoration in den Verhältnissen eigentümlich strenge und klare Gliederung der Langhausseiten. So merkwürdig, neben den zahlreichen, unverkennbar römischen Elementen, die das Raumbild bestimmen, eine solche Annahme französischen Anteils anmuten mag, so findet sie darin eine Erhärtung, daß nach der Rückkehr des Kurfürsten aus dem Pariser Exil, vom Münchner Hof aus sich französischer Einfluß über Bayern ausbreitete.

Neben der Reihe von Longitudinalbauten mit Vierungskuppel besteht, ähnlich wie in Österreich, auch in Deutschland der *vierungslose Longitudinalraum*. Es sei hier zuerst auf die basilikale Spielart dieses Raumes eingegangen, die zugleich die stärker nach Italien hin orientierte Gruppe darstellt. Gegenüber Österreich sind ihre Vertreter weniger zahlreich. Als süddeutsches Beispiel sei die Karmeliterkirche in *Bamberg* (1694) genannt. Italienisch wirkt hier das kräftig im Raumeindruck mitsprechende Gebälk. Deutsch jedoch mutet die starke Streckung des Raumes nach der Tiefe hin an. Im übrigen zeigt der Raum eine ähnliche Zurückhaltung

(40) Vgl. die Charakterisierung bei M. Hauttmann: Kirchl. Baukunst, p. 130.

gegenüber deutschen Elementen, wie die geistig verwandte Gruppe der Karmeliterkirchen mit Vierung und Querschiff. In der gleichen Raumart dringt der italienische Einfluß auch nach Nordwestdeutschland. Ein stärkeres Zurücktreten des italienischen Elementes äußert sich jedoch hier in der häufigen Ersetzung der Rundtonne durch Kreuzgewölbe, eine gotische Reminiszenz, die auch dort auftritt, wo die einzelnen Schmuckformen, meist durch Vermittlung der Niederlande, auf Italien zurückgehen (41).

Etwas abseits steht unter den vierungslosen Longitudinalbauten die Klosterkirche von *Fürstenfeld* (1718). Das einheimische Wandpfeilersystem, mit der für die Nachfolge von St. Michael typischen, hohen Attika, wird hier ähnlich, wie in der ebenfalls von Viscardi erbauten Kirche von *Neustift* (1712), mit den kulissenartigen Säulenstellungen verbunden, die schon Freistadt zeigt. Die für den Raumeindruck bestimmende Verwendung von Wandsäulen geht auf Oberitalien zurück, kann aber auch aus dem durch die Rainaldis mit diesem Element bereicherten römischen Kirchenbau nach Deutschland gedrungen sein.

Die Raumform, die für Südwestdeutschland, und hier wieder im besonderen für Schwaben am bezeichnendsten ist, wird durch den nichtbasilikalen Wand- oder Freipfeilerraum mit Emporen gestellt, den namentlich die sog. *Vorarlberger Schule* pflegt. Die Entwicklung beginnt mit der vierungs- und querschifflosen Raumform, bildet jedoch im Laufe der Zeit diese beiden Elemente in ihren Werken aus. Ihre anfängliche Raumform und ebenso ihr Dekorationssystem stammen bereits aus einer früheren Epoche, im wesentlichen aus den Jesuitenkirchen von München und Dillingen. Mit diesen beiden Kirchen haben die frühen Bauten der Vorarlberger auch ihre Stellung zu Italien gemein. Wie dort verbindet sich eine deutsche Raumform mit italienischen Formen der Wölbungstechnik und der Dekoration. Die Entwicklung, welche die Bauten der Vorarlberger nehmen, unterscheidet sich dadurch von der entsprechenden österreichischen, beispielsweise durch Garsten dargestellten Gruppe und einzelnen süddeutschen Jesuitenkirchen (z. B. Freiburg i. Br., Brig, Landshut, Düsseldorf), daß nicht nur die Dekorationsformen, sondern der Raum als Ganzes sich im Laufe der Entwicklung verändern. Diese Veränderung zeigt sich in der Einführung eines Querschiffes (Solothurn, Obermarchtal, St. Urban), dann aber auch in der Verschmelzung des häufigeren und neuzeitlicheren Wandpfeilersystems mit dem selteneren, sich enger an das Mittelalter anschließenden Freipfeilersystem, ein Vorgang, der besonders deutlich in St. Urban, Weißenau und Weingarten auftritt. Stilistisch bedeutet diese Wandlung das Streben nach stärkerer Differenzierung des Raumganzen in einzelne Abschnitte, aus denen allmählich immer selbständigere Raumkörper werden. Mit anderen Worten: es ist das Streben nach Komplizierung der Raumform und zugleich nach größerer Körperlichkeit der einzelnen Raumteile. Für beides fand die Vorarlberger Schule in der neueren Baukunst Italiens reichlich Anregungen und Vorbilder (42). Während die Einführung eines stumpfen Querschiffes erst ein vages Hinstreben nach der Form des lateinischen Kreuzes bedeutete, steht das Aufkommen der Vierung schon in stärkerem Zusammenhang mit der italienischen Kunst. Zum ersten Male erscheint sie innerhalb der eigentlichen Vorarlberger Bauten in der Klosterkirche von *Weißenau* (1717–24) (43); zwar noch in der unvollkommenen Form des Querrechtecks und ohne Umformung des nur im Fresko als Kuppel charakterisierten Tonnengewölbes, jedoch deutlich betont durch in die Vierungsecken eingestellte Dreiviertelsäulen. Diesem Raumteil antwortet eine Ausweitung im mittleren, breiter gestalteten Joch des Langhauses. Es ist die «Durchflechtung des Longitudinalraumes mit Querrichtungen» (44), die sich hier ähnlich wie in St. Urban und St. Peter im Schwarzwald kundtut, wobei in keinem der hier genannten Bauten dieser Vorgang einen Widerhall in der Struktur des Gewölbes fin-

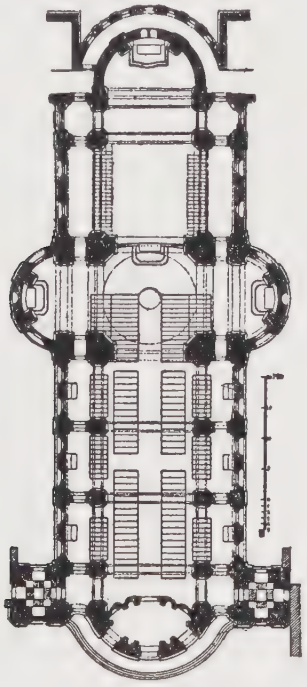
(41) Als Beispiele: Franziskanerkirche in Paderborn; St. Maria in der Kupfergasse in Köln. In die rheinisch-westfälischen Kirchen gelangen die italienischen Elemente nicht mehr unmittelbar, sondern auf dem Weg über die katholischen Niederlande.

(42) Dennoch verhält sich diese Schule gegenüber den fremden Anregungen verschlossener als andere Landschaften.

(43) In noch unentwickelter Ausprägung in der Klosterkirche von Rheinau (Kt. Zürich).

(44) Vgl. H. Hoffmann: Die führenden Architekten der Vorarlberger Schule. Zeitschr. für Schweizer Geschichte, 11. Jahrg., Zürich 1931, p. 353–70.

det. Die Ausweitung des Raumes in der Querrichtung ist in Weißenau ungleich straffer durchgeführt als in St. Urban und in St. Peter. Im Grunde taucht hier der gleiche Gedanke auf, ein griechisches Kreuz mit einer Vierung und einem Chorraum zu verbinden, wie es im 17. Jahrhundert S. Salvatore in Bologna und S. Maria in Campitelli in Rom verwirklichten. Indessen ist es auch hier fraglich, wie weit sich diese Bereicherung selbständig, oder unter dem Einflusse Italiens vollzog. Eindeutig jedoch ist der Anteil Italiens in einem



Weingarten, Klosterkirche

weiteren Werk der Vorarlberger, welches das ursprüngliche Schema der Schule zu bereichern sucht, nämlich in der Klosterkirche von *Weingarten* (1716 bis 1722) (Abb. 4). Die Vorarlberger Schule erreicht hier ihre stärkste Anlehnung an Italien. Italienisch ist vor allem die Folge von Langhaus, Vierung mit Tambourkuppel und vollausgebildeten Kreuzarmen. Demgegenüber macht sich die deutsche Überlieferung im Langhaus geltend, das immer noch nicht in italienischer Weise basilikal gestaltet ist, sondern die heimischen Systeme der Wand- und Freipfeileranlage hallenförmig verschmelzt (45).

(45) Die Klosterkirche von Secdorf (Kt. Uri) stellt in derselben Raumfolge einen Vorläufer zu Weingarten dar.

Die Sonderexistenz dieses selbständig gebildeten Raumes gegenüber der viel stärker an Italien sich anlehnenden Vierung macht sich im Raumeindruck empfindlich geltend. Während Vierung und Kuppel sich an das italienische Normalschema halten, lassen sich die Halbkreisabschlüsse der Kreuzarme sowohl auf den Salzburger Dom, als auch auf den mailändisch-comaskischen Kunstkreis zurückführen (46). In der Gesamtanlage, welche die Vierungskuppel in die Mitte der Kirche rückt, wirkt das Vorbild der Salzburger Kollegienkirche, deren Einfluß sich noch deutlicher an der Fassade feststellen läßt (47).

In der gleichen Weise wie in Weingarten treffen sich fremde und einheimische Elemente in der Zisterzienserkirche von *Schöntal* (1708–17). In das einheimische Freipfeilersystem, das hier den Raum zu einer reinen Halle gestaltet, wird wiederum mit dem italienischen Motiv der Tambourkuppel eine Vierung eingesetzt. Dasselbe Motiv übernimmt in einer gegenüber Italien schon willkürlicheren Weise die Hallenanlage von *Großkomburg* (1707–15) in ihrer vorderen Hälfte. Dabei ist, wie auch an anderen deutschen Kirchen (48), der Tambour unter der Kuppel weggelassen, was dem nach Vereinheitlichung des Raumes drängenden deutschen Gefühl mehr entspricht und auch das ursprünglich italienische Motiv der Vierungskuppel besser in die einheimische Freipfeileranlage einfügt.

In Weingarten und Schöntal, dann aber auch in kleineren Bauten, wie Pielenhofen, hatte sich das die Periode bezeichnende Streben nach plastisch-körperlicher Formung der einzelnen Raumteile in der Gewölbebildung gezeigt, welche die einzelnen Joche mit Flachkuppeln und böhmischen Kappen zentralisiert. In anderen, dem Süden näher gelegenen Werken äußert sich die gleiche Tendenz in einer unmittelbaren Anlehnung an Italien.

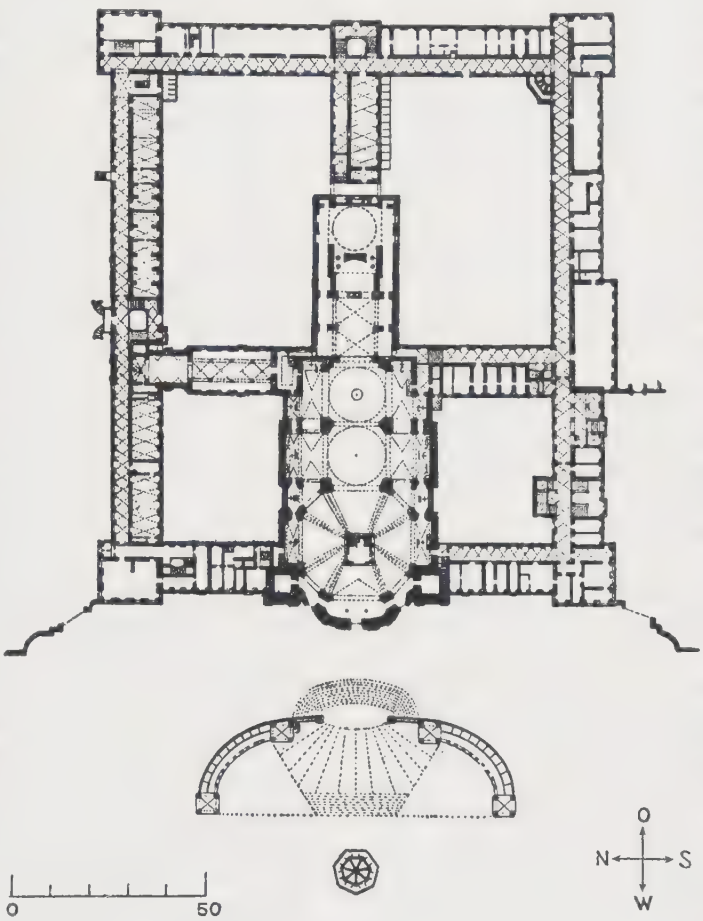
Zu diesen Werken gehören einerseits die Bauten J. J. Herkommers in Füssen und Augsburg, andererseits die Benediktinerkirche von Einsiedeln.

(46) Vgl. Anmerkung 23 p. 20.

(47) Durch die Salzburger Benediktiner-Universität ist die dortige Kollegienkirche auch für andere Benediktiner-Klöster maßgebend gewesen. Z. B. der Plan von Bruder Christoph Vogt für die Klosterkirche von Ottobeuren (1716).

(48) Vgl. St. Martin in Bamberg, Waldsassen, Tegernsee und Rohr.

Während der aus dem Umbau einer mittelalterlichen Anlage hervorgegangene Raum von *St. Moritz* in *Augsburg* (1714) neben den palladianischen Fensterbildungen nur in der Wölbungszone die oberitalienische Folge von Flachkuppeln besitzt, weist der bereits früher entstandene Bau von *St. Mang* in *Füssen* (1701) nicht nur in seinen oberen Teilen, sondern in der gesamten Raumbildung enge Beziehungen zu Oberitalien auf. In der Folge von Flachkuppeln, die sich seitlich auf Quertonnen stützen, deren Zwischenwände von Rundbogenöffnungen durchbrochen sind, erscheint das System von S. Giustina in Padua, zu welchem Raum St. Mang auch in den Proportionen Ähnlichkeiten zeigt, indem, wie dort, die hohe, mittels eines durchlaufenden Gebälkes oben abgeschlossene Wandzone gegenüber der mehr gedrückten Wölbungszone das Übergewicht behält. An palladianische Bildungen lehnen sich die dreiteiligen Fenster und die Bogenstellung des Chordurchblicks an.



Einsiedeln, Kloster mit Stiftskirche

In St. Mang tritt in diesem Gebiet zum erstenmal dem bisher verhältnismäßig wenig von außen beeinflußten einheimischen Kirchenbau ein vollständig italienisches Raumsystem entgegen. Während ein Bau wie Weingarten das Fremde wieder mit dem Landesüblichen zusammenfügt, bildet die Benediktinerkirche von *Einsiedeln* (1723 vollendet) (49) die fremden Anregungen in anderer Weise weiter (Abb. 6).

Die späteren Bauten der schwäbischen Schule (50) hatten sich von der strengen Bindung des Raumes, die in der verhältnismäßig schweren Form der Tonnenwölbung lag, zu lösen versucht, indem, wie in Weingarten und Pielenhofen, die einzelnen Joche durch böhmische Kappen, oder, wie in Schöntal und einzelnen Bauten J. J. Herkommers, durch Flachkuppeln zentralisiert wurden. Dies hatte sich in den ersteren Bauten unter den Einwirkungen der südöstlichen Landschaften, in den letzteren unter der Anteilnahme Oberitaliens vollzogen. Eine noch stärkere Veränderung des einheimischen Raumschemas hatte die Übernahme der italienischen Form der Vierung mit Tambourkuppel in Weingarten und Schöntal gebracht. Während für die letzteren Bauten somit das italienische Anlageschema des Gesù maßgebend wurde, entwickelt sich Einsiedeln von oberitalienischen Anregungen aus.

Das Wesen der Gesamtanlage von Einsiedeln liegt in der Lösung der noch verhältnismäßig gleichmäßig gereihten Kuppelfolge der Bauten J. J. Herkommers zu einer freien Folge von unter sich in mehrfacher Hinsicht verschiedenen Räu-

(49) Linus Birchler: Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Mosbrugger. Augsburg 1924.

(50) Über die Entwicklung der Vorarlberger Schule unter Franz Beer siehe Georg Karl: Franz Beer und das Vorarlberger Münsterschema. Diss. Univ. Leipzig, publ. in «Alemania», Bregenz 1930, Heft 1 u. Heft 3.

men, deren Zusammenklang, wie Pinder es ausgedrückt hat (51), «nicht mehr ein gleichstrophiges Kirchenlied, sondern einen Dithyrambus» ergibt. Die Eigentümlichkeit dieser neuartigen Folge ist die gegen den Chor von Raum zu Raum zunehmende Verengung des Grundrisses, dem ein Anwachsen der Höhe entspricht. Dasselbe Prinzip findet sich in Italien in einer Entwicklung, die in S. Maria dei Miracoli in Venedig beginnt und über S. Fantino in Venedig und S. Fedele in Mailand zu S. Maria in Campitelli in Rom führt. Einsiedeln ist diesen gegenüber der longitudinalen Kuppelbasilika vom Typus des Gesù die freiere Richtung verkörpernden Bauten nur im allgemeinen Prinzip seiner Gesamtanlage verwandt. Die Verschiebung der querschiffartigen Ausweitung in das der Hauptkuppel vorangehende Joch findet sich in Italien bereits in S. Fantino in Venedig und ungefähr gleichzeitig mit Einsiedeln in St. Jakob in Innsbruck. Die Stellung eines beherrschenden Zentralraumes am Anfang der Gesamtanlage hat in Italien ihr Vorbild in der Wallfahrtskirche von Loreto (1687) und in Deutschland ihre Parallelen in Großkomburg und in der Neumünsterkirche in Würzburg. Eine ähnliche Anlage kommt bereits bedeutend früher in dem belgischen Bau von St-Pierre in Gand vor (1629–1728) (52).

Die einzelnen Räume gehen in ihrem System, soweit sie nicht durch die einheimische Überlieferung bedingt sind, auf verschiedene italienische Vorbilder zurück. Die Grundgedanken des Oktogons finden sich im System von S. Lorenzo in Mailand. Auch dort sind die schmäleren Diagonalseiten die struktiv wichtigsten Glieder, die das Gewölbe tragen. Mit ihnen kontrastieren die weniger belasteten, konkav zurückspringenden mittleren Teile. In S. Lorenzo ist diese Schwingung in eindrücklicher Weise durch die doppelgeschossigen Arkaden dargestellt. In Einsiedeln wird dieselbe Bewegung in der Querachse durch die Emporen, auf der Fassadenseite durch die Mauer selbst gezeigt. In S. Lorenzo wie in Einsiedeln ist es der Kontrast zwischen tragenden, als Pfeiler gestalteten Seiten einerseits und unbelasteten Seiten des Achtecks andererseits, die in konkaver Schwingung nach außen zurückweichen. Der Übereinstimmung zwischen beiden Bauten stehen indessen wesentliche Unterschiede gegenüber, deren wichtigster das Fehlen der zweigeschossigen Säulenarkaden und des unteren Umgangs von S. Lorenzo ist.

Die auf das Oktogon folgenden Joche sind im einzelnen nach dem System von S. Giustina in Padua gebildet. In beiden Fällen stützen die über den Jochen der Seitenschiffe liegenden Quertonnen eine über dem entsprechenden Mittelschiffsjoch liegende Kuppel. Von S. Giustina im besonderen und von italienischen Werken im allgemeinen unterscheidet sich die Bildung der einzelnen Kuppeln. Diese werden nach unten nicht mehr streng horizontal abgegrenzt, sondern ihr Gesimse zeigt, ähnlich wie in Rohr, eine geschwungene Linienführung; teilweise wird das untere Kuppelgesimse überhaupt weggelassen und die Wölbungszone gegen unten erst durch die Vierungsbogen abgegrenzt (vgl. hierzu das erste Joch nach dem Oktogon). Die einzelnen Raumschichten verlieren dadurch in ausgesprochen unitalienischer Weise ihre scharfe Begrenzung durch horizontale Linien. Unitalienisch im Charakter der Raumfolge ist auch die Tatsache, daß der Raum nicht wie in S. Fedele und wie auch in anderen italienischen Kuppelkirchen in eine lichte Kuppelzone emporschnellt, sondern in einem schwereren, kontinuierlichen Rhythmus gehalten wird.

Auch im einzelnen stehen sich in Einsiedeln Einheimisches und Fremdes gegenüber. Einheimische Elemente sind die Emporen, die zwar nicht mehr den Raum in einer gegen die Mittelachse gerade abschließenden Zone begleiten, sondern in starken Vor- und Rücksprüngen die Querrichtungen betonen (53). Auf römische Thermenbauten und auf den Formenkreis der Palladioschule weisen die Fensterformen, die in dieser Art bereits in St. Mang in Füssen auftauchten. Auf Italien gehen ebenfalls die massigen Formen der Bogen und Gebälkteile zurück, wenn auch hier durch die dekorative Überarbeitung der südliche Charakter bis zu einem gewissen Grade unterdrückt wird. Durch die einheitliche Urheberschaft eines bedeutenden Baumeisters, vielleicht aber auch durch die engere örtliche Verbundenheit mit Italien, sind in Einsiedeln einheimische und fremde Elemente zu einer überzeugenderen Einheit miteinander verbunden, als dies in Schöntal und Weingarten der Fall ist.

(51) W. Pinder: Deutscher Barock, p. 24.

(52) J. H. Plantenga: L'Architecture réligieuse du Brabant au XVIIe Siècle. Haag 1925, Abb. 132.

(53) Über die einheimischen Züge in Einsiedeln vgl. auch H. Hoffmann: Die führenden Architekten (vgl. Anm. 44).

Zusammenfassung

Auf eine erste Auseinandersetzung mit Italien im späten 16. und im frühen 17. Jahrhundert, in welcher neben dem italienischen Dekorationssystem vor allem die italienische Rundtonne übernommen wurden, folgt, ungefähr zwei Generationen später, als in Österreich, um 1670 auch die Übernahme ganzer italienischer Raumformen. Damit identifiziert sich für einen Augenblick die deutsche Baukunst in einem Maße mit der Architektur Italiens, wie sie es in ähnlich bedeutenden Kirchenbauten später nicht mehr getan hat. Die im wesentlichen unveränderte Übernahme eines bestimmten italienischen Raumschemas, wie sie die Theatinerkirche in München und Stift Haug in Würzburg darstellen, ist der Ausdruck einer in Deutschland neuerwachten monumentalen Baugesinnung. Daß dabei derart rein italienische Bauten entstehen, entspringt einerseits einer stärkeren inneren Bereitschaft gegenüber der südlichen Form, als dies noch zur Zeit des Baues von St. Michael in München der Fall war (54), andererseits ist nach der Periode des Dreißigjährigen Krieges die deutsche Kunst doch wieder nicht stark genug, das fremde Vorbild in selbständiger und neuzeitlicher Art zu verarbeiten. – Der enge Kontakt mit Italien läßt bald wieder nach. Die Weiterentwicklung des longitudinalen Kuppelraumes wird durch Werke bestritten, welche das in Stift Haug und der Theatinerkirche verwendete Raumschema mit älteren, einheimischen Raumformen verbinden (St. Martin in Bamberg, Tegernsee, Waldsassen). Daneben besteht eine selbständige, vom Ausland vorläufig noch unabhängige Weiterbildung einheimischer Raumtradition in den Bauten der Vorarlberger Schule und den querschifflosen, ihrer Raumform nach den Kirchen der österreichischen Provinz entsprechenden Jesuitenkirchen.

Ungefähr im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nähert sich die deutsche Entwicklung an verschiedenen Orten wieder stärker der italienischen Baukunst. Der Dom von Fulda geht hierin voran, nicht nur zeitlich, sondern auch in der Intensität der Anlehnung an Italien. Unter Weglassung des Kuppeltambours führt in Südbayern die Kirche von Rohr die Form der longitudinalen Vierungskirche wieder stärker an die Kunst Italiens zurück, wobei sie bereits französische Einflüsse in sich aufnimmt. Die Vorarlberger Schule findet ihrerseits in Weißenau und vor allem Weingarten Anschluß an die Baukunst Italiens. In etwas stärkerem inneren Abstand folgt die an sich ausgesprochen unitalienische Raumart der Halle (Schöntal und Großkomburg) der Annäherung an den südlichen Kunstkreis. – Die beiden Komponenten des schweizerischen Kirchenbaues, die vorarlbergische und die unmittelbar italienische, die bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts mehr getrennt nebeneinander gewirkt hatten, vereinigen sich in Einsiedeln zu einer imposanten Synthese. Kurz vorher hatte in Füssen die venezianisch-paduanische Kunst einen nur schwach durch einheimische Tradition verwischten Niederschlag gefunden. – Im vierungslosen Longitudinalbau kommt es in Fürstenfeld zur stärkeren Anlehnung an Italien. Diese neue, den Charakter des Longitudinalbaues zu Anfang des 18. Jahrhunderts bestimmende italienische Orientierung ist anders geartet, als jene Anlehnung, die sich um 1670 vollzog. Das Verhältnis zu den Nachbarländern ist nicht mehr das der unmittelbaren Nachahmung, sondern das freiere der selbständigen Wahl. Kein Bau der Zeit nach 1700 schließt sich mehr an einen einzelnen italienischen Typus oder an ein bestimmtes Einzelwerk an; sondern jedesmal werden die verschiedensten italienischen Vorbilder zu einem neuen Ganzen verarbeitet. In den meisten Fällen kommt zu den italienischen Anregungen die Beibehaltung einheimischer Raumformen hinzu. Wenn in einzelnen dieser Fälle der Abstand zu Italien verhältnismäßig groß ist und die Selbständigkeit entsprechend stark gewahrt bleibt, so bedeutet das bei den betreffenden Werken nicht immer auch eine ebenso große künstlerische Qualität (Weingarten und Schöntal). Einzig Einsiedeln macht hierin eine Ausnahme, indem hier die Verklammerung von Einheitlichem und Fremdem in seiner künstlerischen Wirkung am überzeugendsten vollzogen wird.

Der deutsche Kirchenraum hatte sich in der Periode von 1660 bis 1720 zu einer gewissen Reife entwickelt. Der Raum als Ganzes, wie in seinen einzelnen Gliedern, war allseitig durchgebildet worden. Die flächige Begrenzung hatte sich zu plastischer Körperlichkeit gewandelt. Nicht nur im ganzen, auch im einzelnen hatte sich der Stil zu größerer Freiheit und stärkerer Entfaltung ent-

(54) Vgl. M. Hauttmann: op. cit. p. 133/34.

wickelt, durchwegs Momente, welche die deutsche Kunst der Plastizität der südlichen Kunst nahebrachten. Es ist jedoch nicht nur das gleiche Bedürfnis, das um 1660 die deutsche Kunst italienische Raumformen aufnehmen ließ, sondern jetzt nach 1700 nähert sich die deutsche Entwicklung aus einer stärkeren inneren Gewachsenheit heraus der italienischen Kunst, ohne indessen selbst schon die letzte Stufe der Entwicklung erreicht zu haben. –

Mit dem Streben nach stärkerer Körperlichkeit des Raumvolumens und der ihn umfassenden plastischen Teile verbindet sich die Tendenz nach größerem Reichtum, nach mannigfacheren Raumkombinationen, kurz nach Komplizierung. Dieses Streben findet seine Erfüllung weniger in der Weiterbildung ursprünglich spätgotischer Formen als in der Anlehnung an Italien. Der Form des schon in der Spätgotik vorbereiteten Einheitsraumes, wie ihn St. Michael in München zeigt, mit seiner alle Teile gleichmäßig durchstreichenden, jede stärkere Differenzierung ausgleichenden Bewegung, wird zu Beginn unserer Periode das Schema des rein italienischen Longitudinalraumes, nämlich die Basilika mit Tambourkuppel, gegenübergestellt. Nach anfänglichem Nebeneinander dringen die italienischen Raumformen allmählich auch in die einheimische Tradition ein. Vor allem ist es die Vierung in ihrer neuzeitlich italienischen Ausprägung, zu welcher sich das bereits in St. Michael vorhandene Querschiff in einer Reihe von Bauten entwickelt. Über der Vierung entsteht in diesen, von der einheimischen Tradition ausgehenden Räumen im Laufe der Entwicklung die Kuppel, zuerst über dem Rechteck, dann über dem Quadrat, und schließlich nimmt sie auch in den ursprünglich von deutschen Raumformen ausgehenden Bauten die Form der rein italienischen Tambourkuppel an (55). Langhaus und Chor bleiben von fremdem Anteil weit weniger berührt. Zugleich mit dem Eindringen italienischer Elemente in die deutsche Tradition des Longitudinalbaues erscheint zu Beginn des 18. Jahrhunderts wieder die ausschließlich an Italien anknüpfende Kuppelbasilika, jedoch mit bereits erwähnten Unterschieden zu den früheren italienisierenden Bauten wie der Theatinerkirche.

Die Art der Raumbildung zwischen 1700 und 1720 stellt sich stilistisch als Raumverklammerung dar (Weingarten, Einsiedeln). Erst die folgende Zeit gelangt zur Raumverschmelzung. Mit diesen Bezeichnungen läßt sich auch der Anteil der Nachbarländer charakterisieren: Die Theatinerkirche und Stift Haug standen isoliert zwischen grundsätzlich vollkommen andersgearteten deutschen Raumarten, zu denen sie keine Beziehungen hatten. In Bauten wie Einsiedeln und Weingarten verklammern sich Elemente, deren fremde Herkunft deutlich als solche erkennbar ist, mit den einheimischen. Die Zeit nach 1720 wird die einheitliche Verschmelzung von Elementen bringen, deren genetischer Ursprung nur noch schwer erkennbar ist.

In der Periode 1670–1720 beschränkt sich, abgesehen von geringen Ausnahmen, der fremde Anteil auf solchen italienischer Herkunft. In der folgenden Epoche sind es mehrere Länder, die Anteil an der deutschen Entwicklung gewinnen. Das bis dahin relativ einfache Verhältnis zum Ausland wird komplizierter; die Beziehungen vervielfachen sich.

(55) W. Herrmann (op. cit.) vertritt die Auffassung, daß das an sich italienische Motiv der Vierungskuppel in der deutschen Entwicklung eine kontinuierliche Rückbildung seit seinem ersten Auftreten erfährt. Demgegenüber sei hier die bedeutende Rolle betont, die die Vierungskuppel auch noch am Anfang des 18. Jahrhunderts spielt, da sie auch in ursprünglich unitalienischen Raumarten (Weingarten, Schöntal) auftritt. Erst von 1720 an tritt eine allgemeine Rückbildung zur Flachkuppel ein.

3. Kapitel

DIE ENTWICKLUNG DES ZENTRALRAUMES VON 1660 BIS 1720

Übersieht man die nördlich der Alpen vorkommenden Typen des Zentralbaues in ihrer Gesamtheit, so finden sich nur sehr selten die strengen Formen zentraler Raumkompositionen, wie sie in Italien Bauten, wie in Prato, Todi und S. Pietro (vor dem Eingreifen Madernas), ausgebildet hatten. Was in den deutschen Gebieten dennoch an solchen Werken entsteht, ist fast immer durch äußere Kleinheit und räumliche Unbedeutendheit bezeichnet.

Die Form des Zentralbaues, die nördlich der Alpen in unserer Periode am häufigsten vorkommt, ist die Abwandlung des reinen Kreisraumes zum

Polygon und zum Oval. Dabei kann der Charakter des Zentralraumes durch die Verbindung mit unter sich gleich- oder verschiedengearteten Nebenräumen mehr oder weniger stark modifiziert werden. Ferner erscheint die Möglichkeit, den zentralen Kernraum selbst mit Längs- oder Quertendenzen zu durchsetzen, so daß schließlich im deutschen Spätbarock die entwickelten Formen des Zentralraumes nur noch mittelbar ihre elementare Ausgangsform erkennen lassen.

Die Entwicklung des Zentralraumes besitzt nördlich der Alpen aus der Zeit vor 1660 nur wenige Vorstufen. Entweder sind es noch gotisierende Räume, wie die Salinenkapelle in Traunstein oder die Ursulinenkirche in Freiburg im Üchtland; oder es sind in einfachsten Formen gehaltene Rundräume, wie die Wallfahrtskapelle auf dem Lechfeld oder die Kapelle auf dem Salzburger St. Sebastiansfriedhof.

Bei der Behandlung des Zentralraumes in der Zeit nach 1660 soll wiederum Österreich vorangehen. Ähnlich, wie im Longitudinalbau, läßt sich auch hier bis 1720 die Entwicklung im wesentlichen bis zu ihrem Abschluß verfolgen. Neben den Bauten im Gebiete des heutigen Deutschösterreich soll auch die Entwicklung in Mähren betrachtet werden, während für Böhmen ein besonderes Kapitel bestimmt ist. – In Bezug auf den Typus unterscheidet sich die Entwicklung der südöstlichen Landschaften von Anfang an durch das häufigere Auftreten von longitudinalen Abwandlungen des Zentralbaues. In Deutschland und in der Schweiz hingegen ist die Entwicklung bis über 1720 hinaus bestimmt durch die wenig abgewandelten Formen des kreisförmigen oder polygonalen Zentralraumes, sowie des aus dem stumpfen griechischen Kreuz entwickelten Zentralbaues.

4. Kapitel

DER ZENTRALBAU IN ÖSTERREICH UND MÄHREN

Als erster bedeutender Zentralbau bringt die *Servitenkirche* in *Wien* (1651–70) (Abb. 7) die Anlageform des römischen Längsovales über die Alpen. Dabei schließt sich der Wiener Bau am ehesten den römischen Kirchen S. Anna dei Palafrenieri und S. Giacomo degli Incurabili an. Wie dort bleiben die rhythmisch um den Hauptraum angeordneten Kapellenräume und ebenso der Chor in ihren Öffnungen unter dem Hauptgebälk. In gleicher, basilikaler Art erhält das Schiff sein Hauptlicht aus über dem Gebälk sitzenden Fenstern, die, wie in S. Giacomo, mit Stichkappen in das Gewölbe einschneiden.

Für die das Innere bestimmende italienische Gestaltungsweise ist ferner die Art bezeichnend, wie die Nebenräume, die mit ihren plastisch betonten Umrahmungen kontrastvoll in das Hauptgebälk einschneiden, dem Hauptraum entgegenarbeiten.

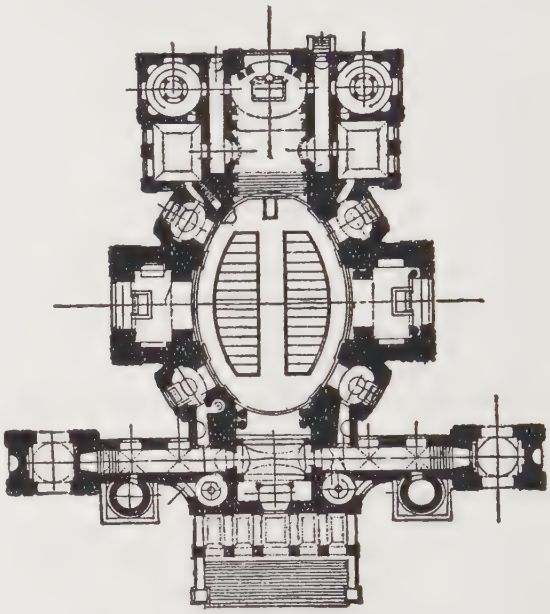
Die Raumform der Servitenkirche bildet den Ausgangspunkt für eine Reihe bedeutender Werke des österreichischen Barocks. Ohne unmittelbar in die Gruppe der Längsovale hineinzugehören, bringt die Cajetanskirche in *Salzburg* (1685–1700) ein für die Zukunft wesentliches Neues, allerdings in einer Fassung, die noch durchaus italienisch ist. Statt des Längsovals erscheint das in Rom durch S. Andrea al Quirinale (1678) vertretene Queroval. In einer über Bernini zurück, letztlich auf das Pantheon in Rom weisenden Art ist der ovale Kuppelzylinder durch zwei unter Vermeidung von Stichkappen dem Grundriß konforme Gebälke in horizontale Schichten zerlegt, wobei Architrav und Fries des unteren Gebälkes durch die Bogen der Nebenräume überschnitten werden, eine hernach besonders im deutschen Spätbarock weitverbreitete Auflösung der klassischen Struktur. – Die Bildung von Kontrasten zwischen Hauptraum und Nebenräumen, welche bereits dem Innern der Wiener Servitenkirche einen ausgesprochen italienischen Charakter gab, bestimmt auch hier den Raumeindruck. Die Nebenräume, die mit gehäuften Profilen an den Hauptraum stoßen, werden von diesem nicht in seinen Rhythmus einbezogen, nicht «aufgesaugt», sondern gewissermaßen gewaltsam auseinandergetrieben. Namentlich in den Gebälken der Nebenräume, die sich in vielfacher Brechung vor dem Hauptraum zu stauen scheinen, kommt ein dem deutschen Barock fremdes Formgefühl zum Ausdruck. Was hier als Äußerungen des italienischen Barocks noch zur Geltung gelangt, ist, allgemein ausgedrückt, das *kontrastvolle* Verhältnis zwischen Hauptraum und Nebenräumen, zwischen plastischem Körper und Raum

und zwischen den plastischen Körpern untereinander.

Bereits in der *Dreifaltigkeitskirche* in *Salzburg* (1694 begonnen) werden diese Kontraste wesentlich gemildert, was namentlich durch die Dämpfung der plastischen Glieder geschieht. Dieser mehr flächenhaften Auffassung des Raummantels entsprechen die Beziehungen zu einzelnen Pariser Zentralkirchen, die sich hier mit der italienisch-österreichischen Ovalform des Grundrisses verbinden. Einen der Tambourkuppel im Horizontalschnitt konformen, zwickellosen Unterbau besitzen in Paris die Eglise du Collège des Quatre Nations (1660ff.) und die Eglise des Filles de l'Assomption (1670–76). In beiden Werken wird die untere Raumzone durch eine große Ordnung gegliedert und in den Achsen in großem Rundbogen, in den Diagonalen durch kleinere Türen mit darüberliegenden Emporen geöffnet. Dieselbe Gliederung zeigt das Aufrißsystem der Salzburger Dreifaltigkeitskirche und später auch der Karlskirche in Wien.

Eine neue Bereicherung der auf dem Grundriß des Längsovals errichteten Raumform bringt die *Peterskirche* in *Wien* (1702–33). Hier wird das eigentliche Hauptgebälk auf der Kämpferhöhe der axialen Nebenräume durchgeführt, wodurch die untere Raumzone eine ausgesprochene Kreuzform erhält. Während die bisher genannten österreichischen Bauten genetisch sich aus dem Typus der römischen Ovalkirchen entwickelten, tritt in St. Peter die Raumform der lateinischen Kreuzkuppelkirche hinzu, wie sie innerhalb des 17. Jahrhunderts in Rom in S. Agnese in Piazza Navona und in Paris im Invalidendom ihre monumentalste Vertretung besitzt. Was indessen die Peterskirche in Wien von diesem Typus unterscheidet, ist der ohne Zwickel, jedoch dem ovalen Grundriß konform gebildete Kuppeltambour, eine Gestaltung, die zuerst durch die Vermittlung von St. Cajetan in Salzburg nach Österreich gelangt ist und die in den oben genannten Pariser Bauten in Bezug auf den Aufriß eine Entsprechung besitzt.

Wie die Peterskirche verbindet auch die *Karlskirche* in *Wien* (1716–37) (Abb. 9) einen ovalen, zwickellosen Kuppelraum mit der Kreuzform. Diese wird indessen nicht, wie in der Peterskirche durch ein drittes unteres Gebälk, sondern durch die plastischen Akzente der jonischen Säulenpaare betont, während das Hauptgebälk, das der Ovalform des Hauptraumes folgt, über die axialen und diagonalen Seitenräume hinweggeführt ist. – Die Aufteilung des Raummantels folgt im System der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, bei deren Besprechung bereits auf die Beziehunge n zum Pariser Zentralbau hingewiesen wurde. Neben den Vorbildern erscheint als eine Parallele die Kirche der Superga bei Turin (1717–31), die namentlich in den Diagonalräumen eine ähnliche Bildung des Systems zeigt. Gegenüber der Dreifaltigkeitskirche bedeuten die weiträumigeren Emporen eine stärkere Annäherung an ein ausgesprochen deutsches Raumgefühl. –



Wien, Karlskirche

Über die Dreifaltigkeitskirche in Salzburg und über St. Peter in Wien hinaus geht St. Karl-Borromäus in der reifen Ausbildung der einzelnen Raumteile. War noch in der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg die Dämpfung der italienischen Kontraste durch eine gewisse Unselbständigkeit der Nebenräume erkauft worden, so stellt das Innere der Karlskirche eine in allen Teilen voll ausgebildete, gleichsam klassisch gereifte Raumkomposition dar. Die Differenzierung nach einzelnen Teilen, die sich in Italien als ein kontrastvolles Gegeneinanderarbeiten von plastischen und räumlichen Werten darstellte, vollzieht sich in der Karlskirche,

und mit ihr im reifen österreichischen Barock überhaupt, mit geringerem dramatischen Aufwand. Der den Hauptraum darstellende Kuppelzylinder und die tonnenüberwölbten Kreuzarme bewahren weitgehend ihre stereometrische Grundform. Die Verbindung der verschiedenen Raumtypen, der Tambourkuppel, des Längsovals und des griechischen Kreuzes vollzieht sich nicht als spannungsvolle Durchdringung; der Raummantel wird nicht in der gleichen Weise deformiert, wie in den Extremen des italienischen und später des deutschen Barocks. Im Aufbau bleiben vielmehr die einzelnen Teile klassisch streng geschieden; die Synthese zu einer dennoch im barocken Sinne einheitlichen Gesamtkomposition wird nicht schon in der Struktur, sondern im wesentlichen erst im Zusammensehen, durch das Auge, vollzogen. –

Die weitere Entwicklung des österreichischen Zentralbaues schließt sich weniger an die Karlskirche selbst, als an deren Vorstufe, die Peterskirche in Wien, an. Nicht die Wandgestaltung der Karlskirche, sondern das letztlich auf das Pantheon zurückgehende Kreuzarmgebälk, das in die Kreuzarme hineinführt, wird in der Folgezeit dem Aufriß zugrunde gelegt. In dieser Art ist der Raum der Klosterkirche von *Altenburg* (1731) gebildet. – Die Schloßkirche von *Jarmeritz* (1715–38) nähert sich dadurch dem unitalienischen Wandpfeilersystem, daß die hochräumig gebildeten Emporen das untere Gebälk durchstoßen und so die geschlossene Zylinderform des Raummantels auflösen. – Die Wallfahrtskirche von *Kiritein* bei Brünn (1710–35) kehrt vom Oval zu einem in vier Konchen sich öffnenden Kreisraum zurück (56). Auch hier zeigt sich die Entfernung von der italienischen Raumgestaltung in der weitgehenden Öffnung des den mittleren Raum umschließenden Mantels und der kontrastlosen Verbindung der einzelnen Raumteile. Durchaus unitalienisch ist auch das Fehlen des Tambours, ferner das unmittelbare Eingreifen der Vierungsbogen in die Kuppelschale, wodurch die verschiedenen Raumschichten ineinander überfließen.

Andere, ihrerseits dem deutschen Raumgefühl stärker entsprechende Raumformen leitet die *Salesianerinnenkirche* in *Wien* (1717–30) ein. Hier wird das von sechs gleichartigen Öffnungen umgebene Längsoval, wie es Guarinis S. Gaetano in Nizza zeigt (57), mit der bereits in Wien heimischen Tambourkuppel verbunden. Im Gegensatz zu den übrigen Ovalräumen der gleichen Stadt wird durch die sechs Öffnungen der Raummantel in seiner untersten Zone im Sinne des Wandpfeilersystems aufgelockert. – In der Sechszahl der Öffnungen und in den unteren Teilen der Wandbildung folgt die *Piaristenkirche* von *Kremsier* (1737–68) der Wiener Salesianerinnenkirche. Die Rückbildung des italienischen Charakters äußert sich im Fehlen des Tambours und in der stärkeren vertikalen Durchbildung der Pfeiler, die zu einem in einen einzigen Pilaster mündenden Pilasterbündel umgedeutet werden.

Während die beiden besprochenen Bauten zwar nach der Sechszahl gebildet sind, sich aber dennoch symmetrisch um die Längsachse ordnen, zeigt die Schloßkirche von *Frain* in Mähren (1702 begonnen) (58) den dreiachsigen Raum in jener reinen Ausprägung, die ihm Borromini in S. Ivo und Guarini in S. Lorenzo gegeben hatten. Eine solche Disposition des Ganzen verbindet sich auch in diesem Werk Fischers von Erlach mit französischen Anregungen. Das Wandsystem besitzt, ähnlich wie auch in der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, jenen rhythmischen Wechsel von hohen Pfeilerbogen und Zwischenstücken, die mit Türen und Emporen besetzt sind, wie in Paris das Innere der Eglise du Collège des Quatres Nations und der Eglise des Filles de l'Assomption; nur daß jetzt statt der Vierzahl die Dreizahl diesem Rhythmus zugrunde liegt. Den für Fischer namentlich in seiner Frühzeit eigentümlichen Zug abstrakter Konstruktion zeigt die im Grundriß gleiche Zeichnung der im Raum höchst verschiedenen Apsiden und Kapellen bzw. Emporen. – Eine dreiachsige Raumdisposition besitzt auch die Dreifaltigkeitskirche (59) von *Paura* (1744). Während einzelne Teile der Dekoration, sowie die Altaranlagen in unmittelbarer Beziehung zu dem gleichzeitig in Österreich tätigen Padre Pozzo entstanden sind, zeigt das Wandsystem mit

(56) Die Wallfahrtskirche von Christkindl bei Steyr (1703 bis 1708) zeigt eine architektonisch weniger bedeutende Parallele in Österreich.

(57) Siehe A. E. Brinckmann: Theatrum..., Tafel 98–103.

(58) K. Biclolaweck: J. B. Fischer von Erlach und das Bergschloß Frain in Mähren, J. B. d. Bundesdenkmalamtes IV, Wien 1926.

(59) R. Guby: Die Dreifaltigkeitskirche Paura bei Lambach; J. B. des kunsthistorischen Institutes Wien 13, 1919.

dem in die Apsiden geführten Hauptgebälk die gleiche Verselbständigung gegenüber der Kunst der Nachbarländer, wie die Wallfahrtskirche von Kiritein.

Neben den unmittelbar sich aus dem Kreis oder Oval entwickelnden Bauten kommt der über einem stumpfen griechischen Kreuz gebildete Kuppelbau in Österreich ungleich seltener vor. Es sind zwei frühe Werke L. v. Hildebrandts: *St. Laurenz* in *Gabel* (1698 begonnen) und die *Piaristenkirche* in *Wien* (1697 begonnen) (Abb. 8). St. Laurenz zeigt über dem griechischen Kreuz noch einen vollausgebildeten Kuppeltambour, während die Piaristenkirche diesen, der späten Vollendungszeit (Mitte 18. Jahrhunderts) entsprechend, zu einer muldenförmigen Wölbung umbildet. Wichtiger für die Stellung gegenüber der Kunst der Nachbarländer ist die beiden Räumen gemeinsame Ausbildung der unteren Raumzonen. Das in der italienischen Architektur des mittleren 17. Jahrhunderts geprägte Schema der Kuppelkirche über dem Grundriß eines stumpfen griechischen Kreuzes mit stark abgeschrägten (60) Ecken, das auch in Frankreich vorkommt, wird in den Kirchen Hildebrandts durch die Übernahme von Motiven Guarinis bereichert. Im besonderen sind es die in konvexen Rundungen in den Raum vorspringenden Diagonalseiten von Guarinis S. Lorenzo in Turin. Aber dieses Motiv, das mit seinen Säulenstellungen im Bau Guarinis dem Hauptraum kontrastvoll entgegenarbeitet, hat bei Hildebrandt seine, den Eindruck komplizierende Bedeutung wesentlich eingebüßt. Die auf kurvenförmigem Grundriß errichteten Wandteile, zu denen auch die seitlichen Kreuzarme gehören, bilden nicht mehr, wie in S. Lorenzo, ein kapriziöses Gegeneinander, sondern sie gleiten sozusagen kontrastlos ineinander über. Das für Guarini, und für Italien im allgemeinen, bezeichnende Gegeneinanderwirken von räumlichen und plastischen Werten ist hier einem schwebenden Gleichgewicht zwischen dem immer noch bis zu einem gewissen Grade kompakten Raummantel und dem eigentlichen Raum gewichen. Durch die Übernahme von Formen aus dem Werk Guarinis ist das konservativere italienische Schema des griechischen Kreuzes bereichert worden; aber es ist daraus keine Komplizierung entstanden, sondern der Raum wirkt in seinem Eindruck flüssiger und einheitlicher; die für Italien bezeichnenden lauten Kontraste sind verschwunden gegenüber einem leisen Ineinandergleiten; in dem «schwebenden Gleichgewicht» aller Werte ist die Erscheinung österreichisch geworden.

(60) M. Hauttmann: op. cit., p. 164/65 und Anmerkung p. 164.

Zusammenfassung

Während im Longitudinalraum für Österreich bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert eine durch mehrere große Werke eingeleitete neuzeitliche Tradition bestand, bedeutet das zu Beginn unserer Periode erfolgende Auftreten des Zentralbaues etwas Neues. Die Entwicklung dieser Raumgattung verläuft dementsprechend auch anders, als jene des Longitudinalraumes nach 1660. In vielem gleicht sie der Entwicklung, welche die zur gleichen Zeit in Deutschland auftauchenden italienischen Longitudinalraumformen nehmen. So stellt die Servitenkirche in Wien, ähnlich wie die Theatinerkirche in München oder Stift Haug in Würzburg, die Übernahme eines bestimmten italienischen Einzeltypus dar, nämlich des römischen Ovalbaues, im besonderen desjenigen von S. Giacomo al Corso. Nur die beiden Kapellen seitlich des Eingangs bilden dabei eine Besonderheit, die nicht auf Italien zurückgeht und die sich im übrigen jedoch auch von der eigentlichen Ovalanlage abstrahieren läßt. Was in der Servitenkirche von Italien abhängig ist, bezieht sich ausschließlich auf das Vorbild eines ganz bestimmten Typus. Das Verhältnis zu den Nachbarländern wird mehrdeutig und damit künstlerisch freier, sobald verschiedene genetische Komponenten in dem Bau, den sie bestimmen, zu einer neuen Synthese verbunden werden. Dies geschieht seit den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, zuerst in St. Cajetan in Salzburg, dann in den Kirchenbauten L. v. Hildebrandts und Fischers v. Erlach. Bei beiden Meistern wird die Tambourkuppel als neues Element mit der bereits angenommenen Form des von Nebenräumen rhythmisch umgebenen Ovals verbunden. In mehr deutscher Weise und zugleich in bedeutenderer Form als bei Zuccalli, vollziehen die österreichischen Meister die neue Synthese; bei Fischer, für dessen Wandgestaltung Pariser Vorbilder nun neben den italienischen Anregungen maßgebend werden, in der Dreifaltigkeitskirche

und der bereits unter den Longitudinalbauten besprochenen Kollegienkirche in Salzburg; hernach, schon die Wiener Peterskirche voraussetzend, in der Karlskirche. In letzterem Werk entsteht eine reiche Kombination von Nebenräumen, wie sie in ähnlicher Entfaltung der Invalidendom und die Superga bei Turin zeigen. Ihnen gegenüber stellt die Karlskirche die eindrücklichste Gestaltung des Zentralbaues im deutschsprachigen Kunstgebiet dar. In Hildebrandts Kirche in Gabel erscheint die Tambourkuppel über einer sowohl in Frankreich wie auch in Italien vorkommenden Verbindung von Oktogon und griechischem Kreuz (61), wobei von Guarinis S. Lorenzo die konvexen Diagonalseiten übernommen werden. Zugleich öffnen sich, dem deutschen Bedürfnis nach Lockerung des Raummantels entsprechend, die Breitseiten des Oktogons in hohe Nebenräume. In Gabel, wie auch anderswo innerhalb der Entwicklung des österreichischen Zentralbaues, äußert sich der Norden nicht in einer Komplizierung der italienischen Raumbildung über Guarini hinaus, sondern es setzt eine Vereinfachung des Raumganzen ein, eine Vereinfachung, die durch Synthese gewonnen wird, indem von den italienischen Elementen das Komplizierte wieder mit dem verhältnismäßig Einfachen verbunden wird. Wenn die Räume Guarinis in ihren Verschlingungen eine schwer zu entwirrende Vielheit bedeuteten, so wirkt dem im Norden das hier bereits in der Spätgotik einsetzende Streben nach räumlicher Einheit (62) entgegen, das seine machtvollste Gestaltung in St. Michael in München gefunden hatte. Die ausgesprochen deutsche Abneigung gegen alle stärkeren räumlichen und plastischen Kontraste, verbunden mit der genannten Tendenz nach Vereinheitlichung, findet ihren Ausdruck in der Rückbildung der Tambourkuppel zur Flach- und Hängekuppel, ferner in der möglichst innigen und fließenden, keinesfalls dissonierenden Verbindung der einzelnen Räume. Das Auftreten dieser beiden Tendenzen unterscheidet die Wiener Piaristenkirche von St. Laurenz in Gabel und entfernt den Wiener Bau seinem Wesen nach stärker von Italien. Allerdings geht in diesen Bestrebungen die Piaristenkirche innerhalb der österreichischen Entwicklung am weitesten. Von diesem Werk werden daher später auch Anregungen in das eigentliche Deutschland fließen.

Eine ähnliche Reduktion, für die nicht nur Guarini, sondern auch schon Borromini zu kompliziert ist, vollzieht sich auch in dem nach drei Achsen orientierten Zentralraum. Es ist zugleich die Reaktion gegen den «linearen» Stil Guarinis und Borrominis, die sich in diesen Werken zeigt, welche mehr nach plastisch wirkender Massigkeit hinstreben. Mit der Rückbildung des italienischen Anteils verbindet sich auch in der Gattung des dreiachsigen Raumes, analog zu der Piaristenkirche in Wien, eine stärkere Ausbildung deutscher Raumanschauungen, ohne daß diese in Österreich schon ihre letzte Vollendung finden.

Was die österreichische Entwicklung bis ungefähr 1720 mit italienischer Raumgestaltung verbindet, ist die Beibehaltung der Körperlichkeit, sowohl des Raumes wie der Ummantelung. Auch wo es zu reichen Synthesen kommt, wie im Innern der Karlskirche in Wien, wird weder die Mantelform in stärkerem Maße aufgelockert, noch verlieren die einzelnen Raumvolumina ihren Charakter stereometrisch einfacher Körperlichkeit, was sich vor allem in der Vermeidung von Zwickeln zeigt. Wie schon früher gesagt, bedeutet der österreichische Barock hierin eine Abkehr von den gewollten Komplizierungen des italienischen Hoch- und Spätbarocks. Auch in der Art, wie die einzelnen Raumteile zum Raumganzen zusammengefügt werden, zeigt sich eine vom italienischen Barock abweichende Gesinnung. Wie plastische und räumliche Teile im einzelnen, so werden auch im Großen Nebenräume und Hauptraum nicht mehr in jene betont kontrastvollen Beziehungen gebracht wie in Italien. Vielmehr entstehen durch die deutschen Meister des reifen österreichischen Barocks ähnlich geschlossene und flächig begrenzte Raumkörper, wie sie das 16. Jahrhundert am Alpennordrand in St. Michael in München bildete.

Wenn auch diese ruhige Einheit in den Räumen Hildebrandts bereits zu verschwinden beginnt, so ist auch hier, wie in den übrigen Raumschöpfungen des reifen österreichischen Barocks, der Charakter eines Gleichgewichts gewahrt. Es ist ein Gleichgewicht zwischen räumlichen und plasti-

(61) Beispiele: S. Agnese in Piazza Navona, S. Giuseppe in Mailand, Chiesa della Vita in Bologna; Invalidendom in Paris.

(62) Vgl. A. Stange: Deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926, Einleitung.

schen Werten, zwischen Teilen und Ganzem, das man in gewissem Sinne als klassisch bezeichnen kann. Von der absoluten Harmonie der italienischen Renaissance unterscheiden sich diese Räume darin, daß dieses Gleichgewicht kein unbedingt festes, sondern eher ein schwebendes ist. Es ist nicht in erster Linie das System, sondern die ausgesprochen österreichische Erscheinungsform, welche die Unterschiede zu Italien, aber auch zu Deutschland und Böhmen schafft, während Mähren im großen und ganzen sich zu den deutschösterreichischen Provinzen zählen läßt. In ihrer Erscheinung verliert die Raumhülle weitgehend ihren plastisch-greifbaren Charakter. In der Farbigkeit des Marmors, in den gehäuften Profilen der Gesimse und Pfeiler, im Zusammenklang der Farben von Wand und Deckenfresken scheinen die den Raum umschließenden Mauermassen ihre innere Konsistenz eingebüßt zu haben (63). Gleichzeitig verliert der tektonische Aufbau, obwohl er an sich streng durchgeführt ist, seine in Italien und in der französischen Klassik so wichtige ästhetische Bedeutung. Maßgebend wird immer mehr die struktiv indifferente, bildmäßige Erscheinung. In dieser Kategorie vollzieht sich seit dem 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die weitere Entwicklung des österreichischen Sakralbaues, begonnen mit der Peterskirche in Wien bis zu Räumen, wie Kirche und Bibliothek des Klosters Altenburg, in durchaus selbständiger Weise. Die auf der Begriffsebene von System und Typus liegende Anteilnahme Italiens spielt seit dem Jahre 1720 in Österreich im wesentlichen keine Rolle mehr.

5. Kapitel

DER ZENTRALBAU IN BÖHMEN UND DIE WERKE KILIAN IGNAZ DIENZENHOFERS

Es erscheint an sich fraglich, ob man die barocke Baukunst Böhmens als deutsch bezeichnen darf. Daß dies nur mit Einschränkungen geschehen kann, soll unter anderem auch diese Arbeit zeigen.

(63) Die in der Erscheinung sich vollziehende Entmaterialisierung eines an sich seine Masse behaltenden Raummantels innerhalb des österreichischen Barocks findet sich bemerkenswerterweise auch in byzantinischen Räumen. Vgl. z. B. S. Marco in Venedig.

Sicher überwiegen indessen die Bindungen an die deutsche Kunst, eine Tatsache, die nicht nur durch die deutsche Abstammung der Dienzenhofer als der wichtigsten böhmischen Architekten, sondern auch durch die mit Deutschland und Österreich gemeinsame Stellung der böhmischen Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts innerhalb der europäischen Entwicklung erhärtet wird.

Ähnlich wie in Wien setzt auch in Prag der von Italien beeinflußte Zentralbau schon vor 1700 ein. Während jedoch die österreichische Entwicklung im wesentlichen von einem einzigen Typus aus beginnt, nämlich dem römischen Tiefovalraum, erscheinen in Prag verschiedene Typen ungefähr gleichzeitig nebeneinander. Auf der einen Seite folgt *St. Joseph* dem durch flache Nischen und der Wand vorgelegte Halbsäulen rhythmisch gegliederten Längsoval der durch Vignola und Bernini repräsentierten strengeren Richtung, was sich namentlich in dem den Hauptraum vom Chor trennenden Gebälk zeigt (64). Ebenso schließt sich die stark plastisch gegliederte Umwandung an den betont plastischen Stil Berninis an. Auf der anderen Seite gehört die *Kreuzherrenkirche* (1679 bis 1688) in der Gesamtkomposition einem grundsätzlich anderen Typus an, nämlich der Verbindung zweier über griechischem Kreuz errichteten Pendentifkuppeln, wobei die erstere, größere durch einen Tambour ausgezeichnet ist. Diese Komposition folgt in der Hauptsache einem oberitalienischen Typus, für den als Beispiel hier S. Giuseppe in Mailand genannt sei. Die Durchbildung in strengen Proportionen, wobei die Fläche betont und stärkere Kontrastierungen plastischer Werte vermieden werden, weist unverkennbar auf Frankreich hin.

Während in Prag schon vor der Jahrhundertwende sich verschiedene ausländische Einflüsse kreuzen, folgt das Landgebiet auch noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts an manchen Orten bestimmten fremden Vorbildern. So bringt die Wallfahrtskirche von *Maria-Trost* bei Brünn (65) (1707–15) im Grundriß wesentliche Züge von Borrominis S. Carlino, nämlich Apsiden in der Längsachse und in den Diagonalen mit Säulen besetzte gerade Wandteile, die zu den Kurven der Apsiden in

(64) Im besonderen deutlich ist die Verwandtschaft mit Berninis S. Andrea al Quirinale in Rom.

(65) Siehe Böhm. Kunstdenkm., Bd. XLII.

leichten Kontrast gesetzt sind. Eine Vereinfachung zeigt sich allerdings in der eckigen, die Apsiden der Längsachse nicht wiederholenden Gestaltung der Querachse. In ihrem Wechsel von runden Nischen und geraden Zwischenstücken brachte aber bereits im 17. Jahrhundert die Friedhofskapelle in *Bechin* (1667–70) (66) eine vereinfachende Anlehnung an das Raumprinzip von S. Carlino.

Ob sich die in Böhmen vorkommenden nach drei Achsen orientierten Zentralbauten von S. Ivo in Rom ableiten lassen oder ob sie unmittelbar einer östlich-slawischen Tradition entspringen, muß für diese nördlich der Alpen im allgemeinen nur in den südöstlichen Gebieten vorkommende Raumart offengelassen werden (67).

Der in seinen Problemen und damit auch in seinem Verhältnis zum Ausland nach den verschiedensten Seiten tendierende Zentralbau Böhmens, erfährt eine einheitliche Gestaltung erst im Werk Dienzenhofers.

Das bestimmende Problem des durch Dienzenhofer repräsentierten späteren Zentralraumes in Böhmen ist die Umschließung eines längsgerichteten Ovalraumes durch eine Reihe von Nebenräumen, die ihrerseits wieder die Längsachse betonen und in innigste Beziehung zum mittleren Hauptraum gebracht sind. Eine Vorstufe zu einer solchen Raumkomposition kann man schon in der Prager Gotik erkennen, wo in der Karlshofer Kirche ein runder Hauptraum von zwei kleineren, gleichfalls in sich zentralisierten Räumen in die Mitte genommen wird. Vorstufen liefern ferner die Werke Guarinis und seiner piemontesischen Nachfolge. Namentlich ist hier Guarinis Entwurf für St. Maria in Öttingen bei Prag von Wichtigkeit, deren Raumkomposition wenigstens im Grundriß von der Klosterkirche von *Raigern* (1722–39) sozusagen unverändert übernommen wird. Dieser Entwurf Guarinis betont allerdings den Mittelraum nur durch Säulenstellungen und setzt ihn im übrigen zwischen zwei ihm in den Ausmaßen annähernd gleiche An- und Abläufe, während demgegenüber die meisten Raumkompositionen Dienzenhofers dem Mittelraum auch in den Maßverhältnissen eine herrschende Bedeutung geben.

(66) Siehe Böhm. Kunstdenkm., Bd. XLII, 2.

(67) Als Beispiel von nach drei Achsen orientierten Räumen in Böhmen: Altbunzlau und Skreyschau (Böhm. Kunstdenkm. V).

Während die meisten Räume Dienzenhofers sich in ihrer Gesamtanlage an die von Nebenräumen rhythmisch umgebene Ovalform des österreichischen Zentralraumes anschließen, unterscheidet sich hiervon die Durchführung im einzelnen. Namentlich die Gestaltung und Verbindung der einzelnen Raumteile geschieht in einer Art, die auf Guarini zurückgeht. So stellt der Hauptraum von *St. Johannes am Felsen in Prag* (1730ff.) in seiner Wandzone eine Vereinfachung der konvex in den Raum dringenden Wandteile in der unteren Zone von Guarinis S. Lorenzo dar. Im Gegensatz zu den Zentralbauten Hildebrandts, Gabel und Maria Treu in Wien, wird dabei der Raum nicht auch in der Querachse erweitert, sondern die Raumhülle behält weitgehend ihre körperliche Geschlossenheit. Die Art, wie sich in der Hauptachse Eingangsjoch und Chorräume mit windschiefen, sich tangierenden Gurten an den Hauptraum anschließen, findet sich ebenfalls in einzelnen Entwürfen Guarinis (68). Die Gewölbebildung hingegen weicht von den Komplizierungen und Überraschungen Guarinis ab; sie zeigt in der weitgehenden Verdeckung der Struktur durch farbige Fresken jene Vereinfachungen, die auch einem Teil des piemontesischen und der überragenden Mehrheit des deutschen Spätbarocks eigen sind.

Eine Vereinfachung gegenüber St. Johann am Felsen in Prag stellt der längsovale Hauptraum der Kirche von *Karlsbad* (1733–66) dar. Der Einfluß Guarinis und seiner Schule äußert sich hier in der konvexen Gegenbewegung der Nebenräume gegen den Hauptraum, die jedoch nicht mehr durch Teile der Wand, sondern nur durch die geschwungenen Emporenbrüstungen dargestellt wird. Auch hier erscheint die durch Guarini in den piemontesischen Spätbarock eingeführte vertikale Verschränkung der Raumzonen, indem die Bogen über den Kreuzarmen in die Wölbung des Hauptraumes eingreifen. Hingegen fehlt das auf Guarini und seine Schule hindeutende Element der windschief sich tangierenden Gurten, wie es St. Johann am Felsen besitzt. Die durch Gurten gegliederte Kuppel stellt ein Wölbungssystem dar, das sich in Zentralbauten Berninis, vor allem aber im Werke Guarinis und dessen Nachfolge findet.

Als ein spätes Beispiel für die im Laufe des 18. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren sich voll-

(68) Pläne für Oropa und S. Filippo Neri in Casale.

ziehende Abwendung von Guarini und die damit zusammengehende erneute Annäherung an die strengere, hauptsächlich durch Bernini vertretene römische Richtung, sei die erst 1767–70 entstandene Kirche der *Barmherzigen Brüder* in *Brünn* genannt. In dem streng basilikal gestalteten Hauptraum fehlt jede konvexe Gegenbewegung der Wandschicht. Einzig das von windschiefen Gurten überschnittene Zwischenjoch vor dem Altarraum unterscheidet diesen Bau von den österreichischen Zentralräumen und stellt ihn in die Reihe der von Guarini ausgehenden böhmischen Werke.

Gänzlich losgelöst jedoch von der durch Bernini bestimmten römischen Richtung ist die heutige Pfarrkirche von *Wahlstatt* in Schlesien (1723–31). Der Aufbau folgt dem deutschen Wandpfeilersystem, während der Grundriß die den meisten Zentralbauten Dienzenhofers eigentümliche Anlage aufweist. Die Bildung des Hauptraumes durch sechs mit windschief in das Gewölbe eingreifenden Gurten verbundene Pfeiler ist in Guarinis Entwürfen für S. Gaetano in Nizza (69) vorgebildet. Im übrigen erscheint dieses Werk durch das Fehlen eines durchgehenden Hauptgebälkes und durch die Betonung aller vertikalen Glieder in besonderem Maße der Gotik verwandt.

Eine von der überwiegenden Mehrheit seiner Werke sich unterscheidende Gestaltung des Zentralraumes zeigt Dienzenhofer in *St. Niklaus in der Altstadt* in *Prag* (1732–37) (Abb. 10). Der Raum wird im Sinne eines Schemas, wie es S. Agnese in Piazza Navona darstellt, mit einer Tambourkuppel über griechischem Kreuz mit abgeschrägten Ecken gebildet, wobei diese durch vorgestellte Säulen besonders hervorgehoben werden. Dabei entwickelt sich der Tambour nicht über Pendentifs, sondern in einer Achteckform. Nicht nur darin unterscheidet sich der Raum vom italienischen Schema der zentralen Kreuzkuppelkirche, sondern auch die Diagonalen sind durch eigene Räume ausgehöhlt, ein Merkmal, das mit den nicht wie in Italien axial, sondern radial gestellten Säulen dem Invalidendom in Paris eigen ist. Deutsch sind die das Hauptgebälk durchbrechenden Emporen in den Kreuzarmen und ebenso die Anlage von Emporen in den Diagonalseiten, ein Vorgang, der zeitlich durch die Bauten Fischers v. Erlach vorweggenommen ist.

(69) Siehe A. E. Brinckmann: Theatrum... Tafel 98–103.

Während Dienzenhofer in der überwiegenden Mehrzahl seiner Räume vom ovalen Zentralbau ausgeht, den er mit Längsrichtungen durchsetzt, gestaltet er umgekehrt die *Katharinenkirche* in *Prag* (1735–40) vom Typus des Längsraumes aus. Das mittlere, querrechteckige Joch weitet sich seitlich in Apsiden aus, damit ein oberitalienisches, im besonderen mailändisches Element verwendend. Von dieser Mitte her entwickelt sich die Jochfolge symmetrisch gegen Chor und Eingang. Das Hauptgebälk ist kontinuierlich durchgeführt, so daß auch dieser Raum, trotz dem Fehlen aller Nebenräume, basilikalen Charakter behält.

Die Entwicklung des Zentralbaues in Böhmen und dessen Grenzgebieten zeigt am Anfang das Nebeneinanderwirken verschiedener fremder Anteile, sei es in einem und demselben Werk oder nach einzelnen Bauten getrennt. Erst Dienzenhofer gibt dem böhmischen Zentralbau einen einheitlichen Charakter: die für ihn bezeichnende Raumkomposition läßt sich nicht ausschließlich aus den Nachbarländern ableiten, wenn auch hier der Entwurf Guarinis für die Kirche in Öttingen von Bedeutung ist. Unmittelbar auf Guarini zurückgehende Züge finden sich in der Art, wie der Hauptraum umschlossen wird, sowohl in den konvex vorspringenden Wandteilen wie in der Verschränkung der Nebenräume mit dem Hauptraum. Ebenfalls auf Guarini und seine Nachfolger geht die gegenseitige Durchdringung von Wand- und Wölbungszone zurück. Die bei Dienzenhofer häufig verwendete Form der Gurtenkuppel ist gleichfalls italienischen Ursprungs, wo sie im piemontesischen Barock am verbreitetsten ist, aber auch in einzelnen Werken Berninis vorkommt.

Neben dem Anteil Italiens erscheinen, wenn auch mehr vereinzelt, Beziehungen zur französischen Kunst, so in den Diagonalräumen und Säulenstellungen von St. Nikolaus in der Altstadt in Prag und vorher schon in der Einzeldurchbildung der Prager Kreuzherrenkirche. Was dieses letztere Werk im französischen Sinne auszeichnet, ist indessen in der böhmischen Architektur ein Sonderfall. Im allgemeinen trägt die böhmische Baukunst des Spätbarocks entgegengesetzte Züge: Es ist die gedrängte Massigkeit, die wuchernde Fülle aller plastischen Formen, wie sie St. Nikolaus in der Altstadt, St. Johann am Felsen und die Kirche

in Karlsbad besitzen, um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen. Eine Verminderung der plastischen Formen, eine Umbildung zur Flächenhaftigkeit, wie sie der österreichische Barock vollzog, ist in Böhmen eine Ausnahme. Im italienischen Sinne bleibt der voluminöse, körperhafte Charakter der Raumummantelung erhalten; aber der italienische Charakter der bisweilen überreich vorhandenen plastischen Glieder wird in der Erscheinung grundsätzlich umgedeutet: Gebälke und Säulen, Nischen und Balustraden verlieren den kristallischen Charakter, der für die italienische Renaissance bezeichnend ist und der sich in Italien auch während der Barockzeit nie ganz verleugnen läßt. Nicht mehr wie aus einem harten Stoff gehauen, sondern wie aus weicher Masse geknetet wirken die Formen und gewinnen das Aussehen eines trägen, zähflüssigen Bewegtseins. Die Entwicklung zur unitalienischen Kontrastlosigkeit, auf die bereits bei Österreich hingewiesen wurde, vollzieht sich also in Böhmen unter Beibehaltung der plastischen Glieder in einer Art, die man als eigentümlich böhmisch bezeichnen kann.

6. Kapitel

DER ZENTRALBAU IN DEUTSCHLAND VON 1660 BIS 1720

Nicht dieselbe wichtige Rolle, wie in Österreich und Böhmen, spielt der Zentralbau in der Zeit zwischen 1660 und 1720 in Deutschland. Gegenüber dem Ovalraum, der in den habsburgischen Ländern die Entwicklung bestimmt, läßt sich in Deutschland zur selben Zeit kein entsprechender Raumtypus feststellen. Noch am besten vertreten ist die in Oberitalien, insbesondere Mailand (70), übliche Form des Achteckraumes, der an verschiedenen Stellen nördlich der Alpen kurz hintereinander auftaucht.

Am frühesten erscheint das Oktogon im Umbau der Klosterkirche von *Muri* (1696/97) (Abb. 11). Das System von S. Maria della Passione in Mailand ist mit einigen Veränderungen hier übernommen. So fehlt die Attikazone mit den, das Palladiomotiv variierenden Fenstergruppen, und die in Mailand die Ecken als plastische Gelenke betonenden dorischen Säulen sind durch korinthische Pilaster ersetzt worden. Durch die weiten, unmittelbar über dem Hauptgebälk in die Kuppelwölbung gebrochenen Fenster erhält der Raum einen ausgesprochen basilikalen Charakter. Die Veränderungen gegenüber oberitalienischen Bauten von der Art von S. Maria della Passione, die in ihrem System Muri am verwandtesten ist, sind für die nationalen Unterschiede bereits bezeichnend. Die durch die Rundsäulen und verschiedenen Gebälke in S. Maria della Passione vollzogenen plastischen Unterteilungen des Raumes sind jedoch in Muri möglichst vermieden im Interesse einer kontrastlosen Vereinheitlichung des Raumganzen. Auch wenn man von den späteren, vor allem die Gebälkzone betreffenden Veränderungen absieht, so ist die in Mailand neben S. Maria della Passione auch in S. Sebastiano besonders herb und wuchtig wirkende Struktur durch den Eindruck einer das System verschleiernden dekorativen Pracht ersetzt. Diese Unterschiede sind zeitlicher und zum guten Teile nationaler Art. Sie hängen einerseits mit dem internationalen Zeitstil des Spätbarocks zusammen, der an sich schon die dekorative Auflösung der Struktur bringt. Sie sind aber ebenso bezeichnend für die Eigenheiten der deutschen, hier im besonderen Fall deutsch-schweizerischen Kunst, die als solche zu einer derartigen Erscheinung zeitlos befähigt ist.

Imposanter als in Muri wird das Oktogon in der Wallfahrtskirche *Maria Hilf* bei *Freystadt* (1700–08) (Abb. 12) gestaltet. Im ganzen erscheint auch hier dasselbe System wie in S. Maria della Passione in Mailand. Daneben werden in den reichen Säulenstellungen des Aufrisses Motive des bolognesischen Kirchenbaues aufgenommen, die bereits in die Theatinerkirche in München Eingang gefunden hatten. Die Beibehaltung der für den oberitalienischen Kirchenbau bezeichnenden Attika (vgl. auch St. Michael in München und Fürstenfeld), die zusammen mit den über den Säulen liegenden Stücken des Hauptgebälkes den Raum in horizontale Schichten zerlegt, stellt ein weiteres italienisches Element dar. Demgegenüber bedeutet die Durchbrechung des Hauptgebälkes durch die acht hochaufsteigenden Bogen einen an das einheimische Wandpfeilersystem erinnernden deutschen Zug (71).

(70) Siehe H. Strack: «Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien». Legnano, Lodi, Pavia, Riva. Mailand: S. Maria della Passione, S. Sebastiano, S. Lorenzo.

(71) Siehe M. Hauttmann: op. cit. p. 164/65.

Eine ebenfalls bedeutende Ausprägung erhält der Achtecksraum schließlich im Umbau der Neumünsterkirche in *Würzburg* (1711 ff.). Das in Mailand ausgebildete System (S. Maria della Passione, S. Sebastiano u. a.) der in acht gleichhohe Bogen aufgeteilten Wandzone wird bei diesem Bau fallen gelassen. In ungleichem Rhythmus wechseln große Bogenöffnungen in den Achsen mit kleinen Nischen in den Diagonalen. Das kontinuierlich durch die Kreuzarme geführte Hauptgebälk lehnt sich zusammen mit dem das Achteck umschließenden oberen Gebälk an das System der Kirchen St. Peter und St. Karl-Borromäus in Wien an. Die Erscheinung hingegen ist durch die Häufung scharfer Profile der heimischen Petrinischule bestimmt. –

Neben diesen bedeutenden, untereinander jedoch in keiner engeren Beziehung stehenden Vertretern des Achteckraumes ist der Typus des über einem griechischen Kreuz errichteten Zentralbaues von geringerer Wichtigkeit. In verhältnismäßig stattlichen Abmessungen wird diese Raumform in der Wallfahrtskirche von *Vilgertshofen* (1687–92) entwickelt. Neben dem allgemein italienischen Schema des Grundrisses gehen die halbkreisförmigen Endungen der Kreuzarme, sowie der obere Chorumgang als Motive, wie Hauttmann dargelegt hat (72), auf Mailand und Como im besonderen zurück. Die Befangenheit gegenüber der italienischen Kunst zeigt sich im Verzicht auf eine konsequente Überwölbung des zentralbauförmigen Grundrisses; statt einer Kuppel, wie in Italien, schließt eine Segmenttonne den Raum nach oben.

Eine auch in der Wölbungszone folgerichtige Ausprägung des Zentralbaugedankens bringt erst die *Dreifaltigkeitskirche* in *München* (1721–15). Der Stilstufe der ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts entsprechend ist der italienische Anteil stärker vertreten. Dennoch zeigt sich auch in diesem Werk eine für den deutschen Zentralbau allgemein bezeichnende Befangenheit; im Vergleich zum gleichzeitigen Longitudinalbau lehnt sich der Raum in seinem System immer noch sehr stark an ein bestimmtes italienisches Schema, nämlich das der oberitalienischen Kuppelkirche über griechischem Kreuz (vergleiche die einzelnen Räume von S. Giuseppe in Mailand). Die Unterschiede zu entsprechenden italienischen Bauten liegen auch hier nur in der im deutschen Sinne die Struktur verwischenden Dekoration.

Nicht viel später übernimmt die Kirche der englischen Fräulein (Notre-Dame) in *Eichstätt* (1718) eine nicht mehr italienische, sondern bereits österreichische Formulierung des Zentralraumes. Das System weicht allerdings in der Kreisform von dem in Österreich und Böhmen gebräuchlichen Oval ab, zeigt aber im übrigen dieselbe zwickellose Kuppel über vier unter dem Hauptgebälk bleibenden Kreuzarmen, wie beispielsweise die Dreifaltigkeitskirche in Salzburg. An Hildebrandt erinnert die Art, wie die Pilaster durch das Überspinnen mit Ornament in ihrer funktionellen Wirkung gedämpft sind.

Neben den bisher besprochenen, mit Ausnahme von Notre-Dame in Eichstätt, in ihrem verhältnismäßig einfachen System unmittelbar zu Italien in Beziehung stehenden Bauten, besitzt Deutschland zwischen 1660 und 1720 auch kompliziertere Bildungen, deren Herleitung ungleich schwieriger ist. Es sind merkwürdigerweise ausgesprochen ländliche Bauten, in deren, die Dreifaltigkeit usw. verkörpernden Symbolik, das artistische Element von dem kultischen in den Hintergrund gedrängt wird. Es sind dies Züge, die im besonderen den dem slawischen Osten nahen südöstlichen Gebieten eigen sind (73). Von diesen das slawische Element namentlich im Außenbau zeigenden Bauten (vgl. Maria Birnbaum) soll hier nur auf die Raumgestaltung des hierin bedeutendsten Werkes, der Dreifaltigkeitskirche von *Kappel* (1685–88), eingegangen werden: Der Raum, der in den Plänen der Dienzenhofer seine zahlreichen Parallelen besitzt, läßt sich nur schwer auf seine stilistische Herkunft hin analysieren. Der bereits erwähnten, typisch slawischen Symbolik steht das nach drei Achsen orientierte Wandsystem von Borrominis S. Ivo gegenüber. In deutlichem Gegensatz zu Guarini bilden die Wölbungssegmente gegenüber der Wandzone keine neuen «überraschenden» Formen, sondern sie sind als unmittelbare Entsprechungen der ihnen zugehörigen Wandteile gestaltet. Ähnlich wie später in Banz entsteht daraus der Eindruck aneinander und ineinander geschobener Raumfragmente. Die auf einem Kreissegment des Grundrisses stehenden Pfeilerpaare mit den dazwischen liegenden Nischen erinnern wieder an

(72) Siehe M. Hauttmann: op. cit. p. 160.

(73) Siehe M. Hauttmann: op. cit. p. 164/65.

Borromini, der ähnliches auch im Außenbau, nämlich an der Fassade von S. Maria dei Sette Dolori in Rom darstellte. In der Entwicklung des Zentralbaues in Deutschland besitzt Kappel trotz seiner verhältnismäßig frühen Entstehung keine unmittelbare Nachfolge. Wohl aber steht es mit den gleichfalls auf der Dreizahl aufgebauten Dreifaltigkeitskirchen des Ostens in innerer Verbindung. –

Eine Sonderstellung nimmt die Klosterkirche von *Weltenburg* (1716) ein. Im Grundriß erscheint die bereits in Österreich ausgebildete Form des Längsovals mit tiefem, räumlich verselbständigtem Chor. In der Wandzone mit ihrer in Säulen, Profilen usw. betont plastischen Gliederung sind unmittelbare Beziehungen zum römischen Kirchenbau (74) enthalten; auf diesen, und nicht auf Österreich ist man daher auch geneigt die Form des Grundrisses zurückzuführen. Das Neue tritt erst in der Wölbungszone auf, wo der Blick in einen illusionären oberen Raum nicht nur mit den Mitteln der Malerei vorgetäuscht, sondern durch die reale Architektur dargestellt wird. Vorbilder hierfür stellt wiederum der römische Spätbarock, dessen durch Bernini eingeleitete Entwicklung zum Malerischen auch für die Komposition des Weltenburger Hochaltars letztlich maßgebend ist. Die Öffnung einer Wölbung zum Durchblick in einen oberen, die Sphäre des Überirdischen darstellenden Raumes wird indessen in Rom nur in den verhältnismäßig kleinen Abmessungen einzelner Seitenkapellen mit realen Mitteln, d. h. nicht nur in der Deckenmalerei vollzogen (75). Die Brüder Asam übertragen dasselbe Motiv nicht nur in Weltenburg, sondern auch in der Johanneskirche in München auf die ungleich größeren Verhältnisse eines kirchlichen Hauptraumes. Diese Vergrößerung und innere Steigerung von Motiven, die im kleinen schon von Nachbarländern ausgebildet worden waren, ist ein Vorgang, der für den deutschen Barock auch sonst bezeichnend ist. Für Weltenburg und auch für die Johanneskirche in München ist es denkbar, daß die in der französischen Architektur des 17. Jahrhunderts in größeren Abmessungen als «Dôme percé» vorkommenden Öffnungen einer unteren Wölbung (vgl. Invalidendom, Treppenhäuser von Blois und Meudon) anregend mitgewirkt haben mögen, wie denn auch sonst die französische Kunst nach dem Pariser Exil des Kurfürsten in Bayern Einfluß gewinnt. –

Die Schöpfungen der Brüder Asam gehören zu den hervorragendsten Beispielen jener für die deutsche Kunst so oft bezeichnenden Weiterbildung und Übersteigerung von Motiven, die zwar ursprünglich im Ausland erfunden worden sind, jetzt aber ins Maßlose weitergebildet werden. Was in der Anlage des Hochaltars und in der Gestaltung der Wölbung in Weltenburg dem Auge geboten wird, beruht auf Wesenszügen, die für Altbayern überhaupt bezeichnend sind. Hier, wie in den Altären von Rohr und Osterhofen, deren Figuren bereits an die imitative Wirkung von Wachspuppen erinnern, gelangt eine dem ganzen Alpennordrand eigene Freude an volkstümlichem Theater zum Ausdruck (76). Jene dabei entwickelte starke Sinnlichkeit, die gerade in Südbayern bisweilen ans Derbe grenzen kann, erhält die Kunst der altbayrischen Landschaft auch dann noch den Einwirkungen der hierin innerlich verwandten italienischen Kunst offen, als in den höfischen und städtischen Kreisen bereits französischer Einfluß seine Herrschaft ausübt.

(74) Man beachte hier wie im folgenden die römische Lehrzeit der Brüder Asam.

(75) Vgl. den Hinweis in A. Feulners: Die Asamkirche in München (München 1932) auf die Kapellen Gherardis (1644 bis 1702), in S. Maria in Trastevere und S. Carlo ai Catinari in Rom. Vgl. auch die übrigen Hinweise in dieser Schrift (p. 66ff.).

Zusammenfassung

Die Besonderheiten, welche die Entwicklung des Zentralbaues in Deutschland und der Schweiz in der Zeit von 1660 bis 1720 zeigt, und damit auch die Unterschiede gegenüber der Entwicklung in den habsburgischen Ländern, sind bedingt durch den in Deutschland verhältnismäßig späten Beginn der Auseinandersetzung mit der italienischen Architektur. An sich ist die Raumgattung des Zentralbaues der deutschen Kunst ungewohnt; die neue Raumgattung wird daher langsamer und weniger folgerichtig ausgebildet, als die des Longitudinalbaues, für den in Deutschland eine größere innere Bereitschaft besteht, auch wenn hier die in Österreich schon vor 1660 entstandenen Vorstufen nicht im gleichen Maße vorhanden sind.

(76) Vgl. hierzu O. Eberle: Barock in der Schweiz. Einsiedeln 1930, p. 128.

In Deutschland und der Schweiz fehlt zwischen 1660 und 1720 ein bestimmter, die Entwicklung des Zentralbaues folgerichtig gestaltender Typus. Die Form des nach der Tiefe gedehnten Ovals, die für die habsburgischen Länder maßgebend ist, kommt erst am Schluß der Periode, in Weltenburg, vor und dann bereits in einer reifen Gestaltung, die eigentlich schon mehr der folgenden Periode angehört. Die schon früher auftretenden, von Italien abhängigen Typen sind Raumformen, die aus dem griechischen Kreuz und aus dem Achteck gebildet sind. Neben einer größeren Zahl kleiner und kleinster, architektonisch unbedeutender Werke, tritt der erstere Typus in Vilgertshofen und in der Dreifaltigkeitskirche in München auf. Die andere Raumart, die eindeutiger als die erstere sich im System an ein bestimmtes italienisches Beispiel anlehnt, ist der in Muri und Freystadt vertretene Achteckraum. Beide Raumarten lösen sich in je einem, im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstandenen Werk, in Eichstätt und Würzburg von der oberitalienischen Formulierung des Oktogons und lehnen sich an bereits nördlich der Alpen, nämlich in Österreich, ausgeprägte Gestaltungen des Zentralraumes an.

Wenn man von Bauten, wie Maria Birnbaum und Kappel absieht, die neben römischen und einheimischen Komponenten ein schwer näher zu umschreibendes slawisches Element aufweisen, und wenn man das ebenfalls einen Sonderfall darstellende Weltenburg beiseite läßt, so schließen sich sämtliche übrige Bauten an den oberitalienischen Kunstkreis an. Das Fehlen von mittelitalienischen (77), insbesondere römischen und französischen Anregungen bei diesen Bauten, ist bezeichnend für die im allgemeinen ängstlich aus den fremden Vorbildern das Nächstliegende aufsuchende Befangenheit des deutschen Zentralbaues, dem die stärkere innere Sicherheit des gleichzeitigen Longitudinalbaues fehlt.

Aus dem gleichen Grunde bezeichnend sind die Unterschiede, die der Zentralbau in seiner Entwicklung gegenüber dem gleichzeitigen Longitudinalbau in Deutschland zeigt. Größere Werke, die in ihrem rein italienischen Charakter Longitudinalbauten, wie der Theatinerkirche in München und Stift Haug in Würzburg, entsprechen würden, fehlen in der Zeit um 1660. Erst am Ende des 17. Jahrhunderts entstehen bedeutendere Zentralbauten. Bezeichnend für das erste Auftreten einer fremden Raumform zeigen diese kurz vor oder um 1700 entstandenen Werke nicht im entferntesten dieselbe Übernahme deutscher Elemente, wie der gleichzeitige Longitudinalbau; ängstlich hält man sich in der Konstruktion noch an die italienischen Vorbilder und nur in der Dekoration sucht man dem Raum einen deutschen Charakter zu geben.

Zu einer selbständigen Ausprägung des reinen Zentralraumes gelangt die deutsche Kunst nicht; hierzu ist sie in ihrem Wesen zu sehr auf den Longitudinalbau eingestellt. Wie in den habsburgischen Ländern erhält der Zentralbau in Deutschland eine eigene Ausprägung erst in seiner Umformung durch longitudinale Tendenzen. Zu solchen Bildungen, in denen sich das zentralisierte Räume bevorzugende Streben der Zeit mit der räumlichen Grundvorstellung der deutschen Kunst synthetisch vereinigt, gelangt die hier besprochene Periode im eigentlichen Deutschland noch nicht. Hier werden erst nach 1720 auf der Grundlage der soeben geschilderten, noch verhältnismäßig befangenen Auseinandersetzung mit dem reinen Zentralbau jene komplizierteren Schöpfungen möglich.

(77) A. Feulner weist in seiner Schrift über die Asamkirche in München auf die enge Verwandtschaft des Grundrisses mit jenem von Borrominis S. Agnese hin. Demgegenüber sei hier die Verschiedenheit des Aufrisses betont. In Freystadt sind die Bogenöffnungen sämtlicher acht Seiten, wie in S. Maria della Passione, gleich hoch gelegen.

VERZEICHNIS DER BENÜTZTEN LITERATUR

Die auf einzelne Bauten und Probleme sich beziehenden Werke sind in den Anmerkungen zum Text aufgeführt

Allgemeines

Brinckmann, Albert Erich: Plastik und Raum. 2. Aufl. München 1924.

Brinckmann, Albert Erich: Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann. Berlin 1932.

Egger, Hermann: Architektonische Handzeichnungen alter Meister. Wien (1910).

Frankl, Paul: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig und Berlin 1914.

Höver, Otto: Vergleichende Architekturgeschichte. München (1923).

Rose, Hans: Spätbarock. München 1922.

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 7. Aufl. – München 1929.

Wölfflin, Heinrich: Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.

Italien

Boehn, Max v.: Lorenzo Bernini. Bielefeld und Leipzig 1912. (Künstler-Monographien. 105.)

Brinckmann, Albert Erich: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. T. 1.: In den romanischen Ländern. 4. Aufl. Potsdam [1919]; 5. Aufl. [1931]. (Handbuch d. Kunstwissenschaft.)

Brinckmann, Albert Erich: Theatrum novum Pedimontii. Düsseldorf 1931.

Burckhardt, Jacob: Geschichte der Renaissance in Italien. Bearb. v. H. Holtzinger. 7. Aufl. Eßlingen 1924. (Geschichte d. neueren Baukunst. 1.)

Caflisch, Nina: Carlo Maderno. München 1934.

Colasanti, Arduino: Case e palazzi barochi di Roma. Milano 1924.

Coudenhove-Erthal, Eduard: Carlo Fontana. Wien 1930.

Escher, Konrad: Barock und Klassizismus. Leipzig (1910).

Frankl, Paul: Die Renaissancearchitektur in Italien. Leipzig 1912. (Aus Natur u. Geisteswelt. 381.)

Gauthier, Martin Pierre: Les plus beaux édifices de la ville de Gènes. Paris 1818–25.

Guarini, Guarino: Disegni di architettura civile ed ecclesiastica. Torino 1686.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. (Geschichte d. neueren Baukunst. 5, 1.)

Gurlitt, Cornelius: Andrea Palladio. Berlin 1914. Bibl. alter Meister d. Baukunst. 1.)

Hempel, Eberhard: Carlo Rainaldi. München 1919. Phil. Diss. München 1919.

Hempel, Eberhard: Francesco Borromini. Wien 1924.

Hoffmann, Hans: Die Entwicklung der Architektur Mailands von 1550 bis 1650. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 9, 1934.

Laspeyres, Paul: Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Berlin und Stuttgart 1881–82.

Letarouilly, Paul-Marie: Edifices de Rome moderne. Paris 1857.

Raschdorff, Julius C. und *Otto Raschdorff-Haupt:* Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana. 1–5. Berlin 1883–88.

Ricci, Corrado: Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien. Stuttgart 1923. (Bauformen-Bibl. 15.)

Ricci, Corrado: Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. Stuttgart 1912. (Bauformen-Bibl. 5.)

Ricci, Corrado: I Bibiena. Milano 1915.

Riegl, Alois: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Strack, Heinrich: Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.

Weingartner, Joseph: Römische Barockkirchen. München [1930].

Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. 4. Aufl. München 1926.

Frankreich

Blondel, Jacques Francois: Architecture françoise. T. 1–4. Paris 1752–56.

Blondel, Jacques Francois: De la Distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general. Paris 1738.

Brinckmann, Albert Erich: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. T. 1.: In den romanischen Ländern. 4. Aufl. Potsdam [1919]. (Handbuch d. Kunstwissenschaft.)

Geymüller, Heinrich v.: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1898. (Handb. d. Architektur. T. 2, 6.)

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888. (Geschichte der neueren Baukunst. 5, 2, 1.)

Lemonnier, Henry: L'Art français au temps de Richelieux et Mazarin. Paris 1893.

Ricci, Seymour de: Louis XIV. und Réyence. Stuttgart (1929). (Bauformen-Bibl. 24.)

Saint-Sauveur, Hector: Le Château de Vaux-le-Vicomte. Paris 1912. (Saint-Sauveur: Châteaux de France. 3.)

Sauvageot, Claudes: Palais et chateaux de France. T. 1–4. Paris 1867.

Savot, Louis: L'Architecture françoise des bastiments particuliers. Augm. dans cette seconde ed. . . des notes de M. Blondel. Paris 1685.

Niederlande und Nordseeländer

Bezold, Gustav v.: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. 2. Aufl. Leipzig 1908. (Handb. d. Architektur. T. 2, 7.)

Braun, Joseph: Die belgischen Jesuitenkirchen. Freiburg 1907. (Stimmen aus Maria Laach. Erg. H. 95.)

Campbell, Colin: Vitruvius Britannicus; or the British architect. Vol. 1–3. London 1717–25.

Clemen, Paul: Belgische Kunstdenkmäler. Bd. 1. 2. München 1923.

Galland, Georg: Die Renaissance in Holland. Berlin 1882.

Graul, Richard: Alt-Flandern. München 1915.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888. (Geschichte der neueren Baukunst. 5, 2, 1.)

Jolles, André: Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Holland. München 1913. (Architektur u. Kunstgewerbe d. Auslandes. 1.)

Macartney, Mewyn E.: English Houses and gardens in the 17th and 18th centuries. London 1908.

Redslob, Edwin: Alt-Dänemark. 2. Aufl. München [1921]. (Architektur u. Kunstgewerbe d. Auslandes. 2.)

Wackernagel, Martin: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. 4. Aufl. Potsdam [1932]. (Handb. d. Kunstwissenschaft.)

Deutschland, Österreich, Böhmen und Schweiz

Baer, Casimir Hermann: Deutsche Wohn- und Festräume aus sechs Jahrhunderten. Stuttgart 1912. (Bauformen-Bibl. 6.)

Baumeister, Engelbert: Rokokokirchen Oberbayerns. Straßburg 1907. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 92.)

Boll, Walter: Baukunst des Barock und Rokoko in Deutschland. München 1931. (Die Kunst dem Volke. 75/76.)

Braun, Joseph: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. T. 1. 2. Freiburg 1908/10. (Stimmen aus Maria Laach. Erg. H. 99/100 u. 103/104.)

Feulner, Adolf: Bayrisches Rokoko. München 1923.

Frey, Dagobert: Johann Bernhardt Fischer von Erlach Wien 1923. (Kunstgeschichtl. Einzeldarstellungen. Folge d. Nachdrucke. 6.)

Fritsch, K. E. O.: Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

Grimschitz, Bruno: Johann Lukas von Hildebrandt. Wien 1932.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889. (Geschichte der neueren Baukunst. 5, 2, 2.)

Hantsch, Hugo: Jakob Prandtauer. Wien 1926.

Hauttmann, Max: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken. 1550–1780. München 1921. (Einzeldarstellungen zur süddeutschen Kunst. 3.)

Herrmann, Wolfgang: Deutsche und österreichische Raumgestaltung im Barock. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Leipzig 1927.

Ilg, Albert: Die Fischer von Erlach. Wien 1895.

Kühn, Margarete: Preußische Schlösser. Berlin 1934.

Lieb, Norbert: Ottobeuren und die Barockarchitektur Oberschwabens. Augsburg 1933. Phil. Diss. München 1933.

Lohmeyer, Karl: Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barock. Wien 1931.

Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock. Königstein & Leipzig 1925.

Popp, Hermann: Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz. Stuttgart 1913. (Bauformen-Bibl. 7.)

Prokop, August: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Bd. 4. Wien 1905.

Riehl, Hans: Barocke Baukunst in Österreich. Die Einführung des Barockstils in die deutsche Kunst. München (1930). (Die Kunst dem Volke. 73/74.)

Riesenhuber, Martin: Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz 1924.

Ritz, Joseph Maria: Barocke Kirchen und Klöster Unterfrankens. Augsburg 1927.

Schmerber, Hugo: Beiträge zur Geschichte der Dienzenhofer. Prag 1900. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. 4.)

Schmerber, Hugo: Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Straßburg 1902. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 35.)

Schürer, Oskar: Prag, Wien & Leipzig. 1930.

Sedlmaier, Richard: u. *Rudolf Pfister:* Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923. (Schlösser in Bayern. 1.)

Sedlmayr, Hans: Österreichische Barockarchitektur. Wien 1930.

Sedlmayr, Hans: Fischer von Erlach, der ältere. München 1925.

Sedlmayr, Hans: Zum Oeuvre Fischers von Erlach. In: Belvedere. 11, 1932.

Tietze, Hans: Wolfgang Wilhelm Prämers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des 17. Jahrhunderts. In: Jahrbuch d. Kunstsammlungen d. allerh. Kaiserhauses. 32, 1915.

Tietze, Hans: Wien. 3. Aufl. Leipzig 1928. (Berühmte Kunststätten. 67.)

Wackernagel, Martin: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. 4. Aufl. Potsdam [1932]. (Handb. d. Kunstwissenschaft.)

Zendralli, Arnoldo Marcellino: Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit. Zürich 1930.

Zeyer, Johann: Baroc und Rococo. Sammlung architektonischer Motive. Wien 1892.

LEBENSLAUF

Ich wurde am 26. Mai 1911 in Zürich geboren, wo ich die Primar- und Mittelschule besuchte. Im Herbst 1930 bestand ich am Literargymnasium der Kantonsschule Zürich die Maturitätsprüfung. Darauf immatrikulierte ich mich zunächst an der juristischen Fakultät der Universität Zürich, um nach zwei Semestern das Studium der Jurisprudenz aufzugeben und mich der allgemeinen Geschichte, Kunstgeschichte und neueren deutschen Literatur zuzuwenden. Durch je einsemestriges Studium in München und Wien sowie durch mehrere Reisen nach Deutschland, Italien, Österreich und Frankreich suchte ich namentlich den kunstgeschichtlichen Aufgaben, die ich mir gestellt hatte, zu entsprechen. Die erfolgreiche Beteiligung an einer von der Fakultät gestellten Preisaufgabe brachte mir die Möglichkeit, ein in mein erstes Nebenfach gehörendes Thema als Dissertation zu behandeln. Im Februar 1936 beendigte ich mein Studium an der Universität Zürich mit dem Staatsexamen für das höhere Lehramt in Geschichte und dem Doktorexamen.

Meinen Dozenten in Zürich, München und Wien bin ich für ihre Anregungen zu Dank verpflichtet, vor allem den Professoren Wölfflin, Pinder und v. Schlosser. Besonderen Dank schulde ich meinem Lehrer Konrad Escher für die Förderung, welche er der vorliegenden Arbeit angedeihen ließ.